

Università degli Studi di Napoli Federico II
Dottorato di ricerca in Filologia
Coordinatore: Prof. Antonio Gargano

Tesi di dottorato
Ciclo XXIX

**Giornalismo umoristico e caricatura letteraria
nell'Ottocento italiano: le *Fisiologie* e il caso-
Collodi**

Candidata: Dott.ssa Giuseppina Paone

Tutore: Prof. Antonio Saccone



Napoli 2017

Ringraziamenti

Desidero ringraziare il mio tutor, il prof. Antonio Saccone, per la disponibilità, la pazienza e i consigli dispensati.

Ringrazio la professoressa Daniela Marcheschi per i consigli, le consulenze, la generosità delle informazioni e delle osservazioni messe a mia disposizione.

Ringrazio poi la Fondazione Carlo Collodi e la dott.ssa Isabella Belcari (addega alle attività culturali della Fondazione), per avermi permesso di consultare testi collodiani rari o di difficile reperibilità.

Ringrazio ancora, per i consigli, le ricche discussioni, il controllo di alcune informazioni bibliografiche Michela Lo Feudo e Mariarosa Loddo.

Ringrazio infine, per la disponibilità, la gentilezza e la pazienza dimostrati, i funzionari addetti ai servizi di Prestito Interbibliotecario e ai microfilm della Biblioteca Universitaria di Napoli, gli addetti ai periodici della Biblioteca di Ricerca di Area Umanistica di Napoli e gli addetti al prestito e ai periodici della Biblioteca Nazionale di Firenze.

Indice

Introduzione	5
PARTE PRIMA. Caricatura letteraria e giornalismo: le <i>Physiologies</i>	
Capitolo I. La caricatura	8
1. Via la maschera: il gesto del buffone dalla risata alla rivolta	8
1.1. Le ‘protocaricature’: la dignità del brutto	12
1.2. L’invenzione della caricatura: i Carracci e il capriccio d’artista	15
1.3. La caricatura moderna: il grido dei cittadini	20
2. Aggredire, svelare, correggere	31
Capitolo II. La caricatura letteraria	45
1. Caricatura e letteratura: questioni e problemi	45
2. Per una morfologia della caricatura letteraria	55
2.1. Meccanismi specificatamente caricaturali	58
2.1.1. La ricerca del contrasto	64
2.1.2. L’esagerazione dell’elemento dominante	66
2.1.3. La trasformazione degradante	70
2.2. Altri meccanismi retorici usati in senso caricaturale	74
Capitolo III. Le <i>Physiologies</i>	82
1. Le <i>Physiologies</i> : nascita, sviluppo, distinzioni	82
2. Scomporre la folla	102
3. <i>Physiologies</i> e caricatura letteraria	114
3.1. Il tipo: <i>physiologies</i> , narratologia e scienza	115
3.1.1. Una generalizzazione paradossale: i procedimenti delle <i>physiologies</i>	131
3.2. Dall’eroe al tipo della metropoli	150

PARTE SECONDA. Il giornalismo umoristico ottocentesco.
Due casi: «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia»

Capitolo I. Il fenomeno del giornalismo umoristico ottocentesco in Italia	164
1. Il buffone-giornalista grida: «una e libera»	164
2. Umorismo e giornale: il mosaico ritmico della modernità	182
3. Giornalismo e giornalismo umoristico nella Toscana del XIX secolo	200
Capitolo II. Due casi: «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia»	220
1. «Il Lampione. Giornale per tutti»	220
1.1. I potenti ballano e il giornalista-buffone accende la luce	221
1.2. Varietà, sperimentazione, pensiero: la via umoristica de «Il Lampione»	239
2. Il giornalista-buffone a passeggio tra critica e intrattenimento: la via umoristica de «Lo Scaramuccia»	265
Capitolo III. Le fisiologie de «Il Lampione» e de «Lo Scaramuccia»	301
1. Le fisiologie de «Il Lampione»	309
1.1. La prevedibilità dei tipi. Struttura e procedimenti	309
1.2. Macchiette e dintorni caricaturali	331
1.3. Imitare il monello e tagliare le code. Motivi e finalità	347
2. Le fisiologie de «Lo Scaramuccia»	354
2.1. «– Ridete signori?...». Struttura e procedimenti	354
2.2. Macchietta o fisiologia?	368
2.3. Il giornalista-portinaio e il lettore-provinciale. Motivi e finalità	383

PARTE TERZA. Carlo Collodi, giornalista e caricaturista

Capitolo I. Collodi giornalista	397
1. La camicia di Nesso: i giornali di Collodi	397
1.1. Prima fase: l'apprendistato giornalistico e il risorgimentalismo politico (1845-1850)	401
1.2. Seconda fase: il risorgimentalismo culturale (1850-1858)	406

1.3. Terza fase: la svolta annessionistica e la rinascita del «Lampione» (1859-1870)	414
1.4. Quarta fase: «Il Fanfulla», la disillusione e il ‘patriottismo indiretto’ (1870-1890)	418
2. Collodi ‘in vapore’: un giornalista sterniano	427
 Capitolo II. Le fisiologie e le macchiette di Collodi	 441
1. Un’altra arma umoristica per Collodi: la fisiologia-macchietta	441
2. Monelli contro maschere: Collodi a passeggio tra le fisiologie	488
 Capitolo III. Fisiologie e macchiette: Collodi dal giornale al libro	 501
1. L’arsenale caricaturale di Collodi in volume	501
2. Collodi in volume e le fisiologie	516
2.1. I personaggi del Collodi in volume: tra fisiologia e macchietta	516
2.2. Le fisiologie di Collodi dal giornale al libro	537
2.2.1. Dall’ipotesi anonima di personaggio al personaggio in azione: la Madre della debuttante	538
2.2.2. Dalla fisiologia alla fisiologia, e oltre il tipo: l’Uomo-colla, lo Strozzino, il Gaudente, il Ragazzo	551
2.3. Il progetto di <i>Occhi e nasi</i> : la fisiologia come principio strutturale	566
 Conclusione (e apertura)	 603
Appendice: immagini	606
Bibliografia	630

Introduzione

Il presente lavoro si articola in tre Parti, individuate dalle tre sezioni che compongono il titolo: caricatura letteraria, giornalismo umoristico, fisiologie e Colodi. Questi tre binari descrivono scopi differenti, ma naturalmente interrelati: in particolar modo, la Parte Prima vuole fornire le basi teoriche da applicare alle Parti Seconda e Terza. I tre campi d'indagine rappresentano tutti territori poco esplorati a causa dell'incrocio di pregiudizi critici solo recentemente smontati sull'umorismo, la letteratura giornalistica e la letteratura d'infanzia. Metteremo a fuoco all'inizio di ogni Parte (e in alcuni casi, di ogni capitolo) lo stato dei lavori, gli strumenti e le problematiche connesse a ognuno di tali campi d'indagine. Lo scopo di questa introduzione è invece di illustrare la struttura e le finalità di questo lavoro. Non ci dilungheremo quindi nella spiegazione di termini e questioni che, data la loro complessità, verranno debitamente approfonditi nel corso dei vari capitoli.

La Parte Prima si propone di offrire un modello teorico per la descrizione della forma scritta della caricatura (la caricatura letteraria), in termini di motivi e procedimenti (capitolo II), considerando altresì lo scambio e il dialogo immagine-testo. A parte l'unico intervento critico – tra l'altro raro – a opera di Lucien Refort (*La caricature littéraire*, Paris, Colin, 1932), non esiste infatti alcun testo italiano di riferimento per tale genere, la cui origine risiede nel campo della storia dell'arte. Sarà quindi necessaria una preliminare ricapitolazione delle tappe fondamentali della storia della caricatura artistica per comprendere come questo genere sia arrivato ad acquisire progressivamente gli elementi atti a definirlo (sommiglianza, esagerazione, intenzione satirica); e indagare la radice 'psicologica' del suo meccanismo di base (capitolo I). Nel terzo capitolo si analizzerà invece una particolare declinazione della caricatura letteraria, collegata a un preciso arco temporale, e cioè la metà del XIX secolo, il secolo in cui lo sviluppo della caricatura raggiunge il suo apice; e a un supporto particolare, il giornale, che pure nell'Ottocento conosce un periodo di forte espansione. Si tratta delle *Physiologies* umoristiche, genere nato nell'ambito della *petite presse* satirica francese degli anni Trenta con lo scopo – seguendo la suggestione delle scienze naturali – di descrivere parodicamente l'essere umano nella sua variante ottocentesca, differenziato in 'specie' professionali e sociali. Abbiamo optato per l'analisi di questo

genere per l'influenza che esso eserciterà in Italia e su Collodi in particolare. Considerando l'assenza totale di interventi critici italiani sull'argomento e la confusione che caratterizza gli accenni sparsi intorno alle *physiologies* umoristiche presenti in saggi su argomenti collaterali, tratteremo – con riferimento principale alla tesi di dottorato di Nathalie Preiss (*Les Physiologies en France aux XIX siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Edition Interuniversitaires, 1999) e ai diversi articoli francesi dedicati all'argomento – la storia del genere distinguendo le sue tre fasi, per poi approntare un'interpretazione complessiva sull'imponente fenomeno della pubblicazione di questi libretti nella Francia degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento. Forniremo poi una descrizione teorica di questo genere, sia in termini di motivi che di procedimenti, provando a comprendere in quali modalità le *physiologies* umoristiche si inseriscono all'interno del genere della caricatura letteraria e in quali forme contribuiscono al suo rinnovamento. Nella descrizione del genere non verrà trascurato il particolare statuto narratologico del personaggio: l'analisi si focalizzerà infatti sulle diverse accezioni della nozione di «tipo» (dal punto di vista narratologico, scientifico e filosofico), che, nella nostra visione, rappresenta la cornice del rinnovamento formale della caricatura letteraria offerto dalle *physiologies* umoristiche.

La Parte Seconda è dedicata al giornalismo umoristico italiano di metà Ottocento: più precisamente la nostra analisi coprirà un arco temporale che si estende dal 1848 al 1869. Si tratta di un altro territorio poco indagato, soprattutto sotto il punto di vista letterario – a parte il lavoro di alcuni studiosi, in primis Daniela Marcheschi, la quale ne ha messo in luce l'importanza nell'introduzione al «Meridiano» delle *Opere* di Collodi da lei curato (Milano, Mondadori, 1995). Nel capitolo I forniremo quindi una descrizione di questa branca 'giornalistica' (come vedremo, si tratta più che altro di *letteratura* pubblicata sui giornali) in relazione alle diverse fasi della storia italiana del Risorgimento, con particolare riferimento al contesto regionale della Toscana. Metteremo altresì a fuoco i modelli letterari di questo genere, nonché la sua importanza, in un forte momento di transizione letteraria, per la sperimentazione e l'elaborazione di una 'terza via' – veramente moderna – rispetto ai due filoni maggioritari del classicismo e del romanticismo. Il capitolo II sarà dedicato a due giornali umoristici fiorentini, «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia». Abbiamo scelto queste due testate per tre ordini di motivi. Prima di tutto, dai saggi (per «Il Lampione») e dai cenni sparsi (per «Lo Scaramuccia»), esse figurano tra i maggiori esempi del filone del giornalismo umoristico italiano: oltre a offrire un ricco repertorio dei modi in cui veniva praticata la via umoristica, questi giornali sono tra i più ricchi di fisiologie umoristiche, il

genere che qui ci proponiamo di studiare. In secondo luogo, i due fogli sono rappresentativi delle tre fasi esplosive del giornalismo umoristico italiano: la prima serie del «Lampione» si inserisce nel successo giornalistico – di marca strettamente politica anche nel versante umoristico – del 1848-1849, favorito dalle rivoluzioni liberali che portano all'allentamento della censura; gli anni di pubblicazione de «Lo Scaramuccia» (1853-1859) corrispondono alla seconda fase esplosiva (seppur in minor grado rispetto a quella quarantottesca) del giornalismo e del giornalismo umoristico italiano, in cui però, a causa della forte censura, i giornali sono costretti a praticare una satira più innocua, rivolta verso il costume e la società, limitandosi a velate allusioni alla politica; la seconda serie del «Lampione» si inserisce nell'ultima intensa fase del giornalismo e del giornalismo umoristico ottocentesco (1860-1861), in cui, a causa della nuova situazione storica e del clima liberale che avrebbe poi condotto all'Unità d'Italia, i giornali possono di nuovo indirizzare i loro strali verso la politica, sfruttando comunque l'ambiguità dell'umorismo per acquietare la censura. In terzo luogo, queste due testate rappresentano due tappe molto significative all'interno del percorso di formazione intellettuale e stilistica di Carlo Lorenzini (Collodi), e coincidono anche con le due sue esperienze come direttore di giornali.

Trattandosi di due giornali di diverso contenuto, svolgeremo per ognuno lavori leggermente differenti: al «Lampione», giornale di contenuto politico, dedicheremo un ulteriore paragrafo descrittivo per esemplificare i modi in cui esso partecipò alla battaglia risorgimentale in relazione agli scopi e le idealità che si propose, espressi dalle diverse immagini di testata; per «Lo Scaramuccia», considerando il diverso argomento (si tratta di un giornale teatrale, poi «omnibus») e la totale assenza di saggi a esso dedicati, dedicheremo un unico paragrafo, nel quale procederemo a una maggiore sistematicità nell'esposizione delle informazioni tecniche. Per entrambi i giornali, attraverso l'illustrazione dell'organizzazione delle rubriche, descriveremo i modi in cui veniva interpretata la 'via umoristica' e come questa rappresentasse uno strumento per le lotte risorgimentali (politiche e culturali). Considerata la difficile reperibilità di tali testate e la scarsità di interventi critici sull'innovazione letteraria offerta dal giornalismo umoristico, abbiamo deciso di offrire una ricca esemplificazione di passi prelevati dagli articoli di entrambi i fogli. Infine, il capitolo III di questa Parte si focalizzerà sulle fisiologie inserite in questi giornali, le quali verranno analizzate nella struttura, nei motivi e nei procedimenti. L'analisi sarà condotta sulla base del modello teo-

rico di descrizione del genere fornito nella Parte Prima, provando quindi a identificare le zone d'intersezione e le differenze con il modello francese delle *Physiologies*.

La Parte Terza sarà incentrata sulla figura di Carlo Collodi, in quanto uomo del Risorgimento, giornalista umorista, caricaturista, e uno dei principali autori delle fisiologie. Lo straordinario successo e la qualità del capolavoro collodiano hanno messo per parecchi anni in ombra la sua attività letteraria e giornalistica rivolta più esplicitamente agli adulti, riscattata però – come vedremo più approfonditamente – dal lavoro di alcuni critici (Maini e Scapecchi, Bertacchini, Marcheschi). Dedicheremo quindi il capitolo I all'illustrazione del suo percorso giornalistico, articolandolo in quattro fasi, per poi mettere a fuoco l'originalità del modello di stile che il Lorenzini rappresentò, tanto da essere considerato dai contemporanei «maestro del giornalismo umoristico». Nel capitolo II analizzeremo le fisiologie che Collodi pubblicò in diversi giornali e strenne, fornendo un elenco e una descrizione di esse (nei termini di struttura, procedimenti e motivi), in modo da individuare la nettezza con cui le sue fisiologie si impongono rispetto alle fisiologie italiane coeve di altri autori, e isolare le caratteristiche della sua personale interpretazione del genere in collegamento con il suo percorso intellettuale. Infine, nell'ultimo capitolo illustreremo le diverse armi del Collodi caricaturista in volume, tenendo conto del modello teorico della caricatura letteraria tracciato nella Parte Prima; poi studieremo il passaggio delle fisiologie collodiane dal giornale al libro, cercando di mostrare la produttività dell'interpretazione collodiana di questa moda francese lungo tutto il percorso intellettuale dello scrittore.

I casi di studio delle fisiologie italiane e di Carlo Collodi sono pensati come una prima indagine sulla caricatura letteraria italiana, un primo passo che si spera possa fornire le basi per studi successivi sulla forma scritta della caricatura e sull'importanza letteraria del giornalismo umoristico ottocentesco, ampliando quindi l'indagine ad altre testate e altri autori.

PARTE PRIMA

Caricatura letteraria e giornalismo: le *Physiologies*

Capitolo I

La caricatura

1. Via la maschera: il gesto del buffone dalla risata alla rivolta

Scrivere di caricatura letteraria vuol dire prima di tutto addentrarsi nel complesso territorio teorico della caricatura, una pratica artistica che è diventata oggetto di studio scientifico soltanto negli anni Trenta del Novecento con il saggio pionieristico di Kris e Gombrich,¹ e che per lungo tempo è stata considerata un genere minore nella storia dell'arte. Questa pratica si trova all'incrocio tra campi diversi e si presta a essere studiata sotto molteplici punti di vista: da quello letterario e artistico a quello della storia delle idee. Negli ultimi anni si è assistito a un rinnovato interesse nei suoi confronti, interesse da inserire nella generale riscoperta e valorizzazione della sfera del comico e dell'umorismo. Sono sorti dunque molti musei e festival dedicati alla caricatura e all'umorismo, nonché riviste specializzate. Pensiamo alle francesi «Ridiculosa» e «Humoresques», all'americana «Humor: International Journal of Humor Research», oppure, in ambito italiano, alla rivista «Kamen'», la quale, per diversi numeri all'interno della sezione dedicata alla teoria dell'umorismo, ha pubblicato molti estratti di importanti contributi teorici sulla caricatura.² Infine, attualmente si moltiplicano le caricature

¹ Si tratta di *The Principles of Caricature*, pubblicato per la prima volta in «British Journal of Medical Psychology», vol. 17, 4, 1938, pp. 319-342; trad. it.: *I principi della caricatura*, in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, Torino, Einaudi, 1967, pp. 185-200.

² In particolare, nel n. 38, gennaio 2011, pp. 63-116, sono pubblicate la prefazione di A. Pichot all'edizione francese dell'*Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* (Paris, Garnier Frères, Libraires Éditeurs, 1875) di T. Wright, la Prefazione all'*Histoire de la caricature moderne* (Paris, Dentu, 1865) di J. Champfleury, un estratto da *Mezzo secolo di caricatura milanese 1860-1910* di O. Cima (Milano, Stabilimento Arti Grafiche Bertarelli, 1928); nel n. 40, gennaio 2012, pp. 33-84, un estratto da *Le rire et la caricature* (Paris, Hachette, 1906) di P. Gaultier, un estratto da *La caricatura inglese* (Firenze, Nemi, 1929) di E. Allodoli e la Prefazione di *La caricature littéraire* (Paris, Colin, 1932) di L. Refort; nel n. 41, giugno 2012, pp. 81-108, un estratto da *La caricature et l'humour français du XIX siècle* di R. Deberdt (Paris, Larousse, 1898) e da *La caricatura e i comici italiani* di L. Rasi (Firenze, Bemporad, 1907). Considerando la rarità e la conseguente difficile reperibilità di tali testi, tranne in casi esplicitamente segnalati, le citazioni dai suddetti testi saranno prelevate dagli estratti di essi presenti all'interno della rivista «Kamen'». Per una ricognizione su questi testi teorici sull'umorismo, collocabili tra l'Ottocento e il Novecento, cfr. D. Marcheschi, *Alcuni studi sull'Umoreismo*, «Studying

illustrate sui giornali, i cataloghi dedicati alla caricatura d'autore e le raccolte tematiche.

Il rinnovato interesse per la caricatura non risolve comunque gli annosi problemi relativi al suo statuto estetico e alla sua definizione. Per fornire le premesse teoriche al nostro studio, è necessario quindi preliminarmente capire a cosa ci si riferisca quando si parla di caricatura. Si potrebbe allora partire dalla definizione del vocabolario Treccani, che alla voce «caricatura» così recita:

caricatura s. f. [der. di *caricare*, nel sign. di «esagerare (i tratti caratteristici di una persona accrescendone la sproporzione)»]. – **1.** ant. Azione del caricare: *c. della legna, dei sacchi*, ecc.; raro, caricamento di un'arma da fuoco o la carica stessa di esplosivo: *sopra la stoppa metteva una conveniente c. di polvere* (Redi). **2. a.** Ritratto che, senza abolire la rassomiglianza con la persona, ne accentua in modo ridicolo o satirico i tratti caratteristici: *fare, disegnare una c.*; *album, giornale di caricature*; *fig., è, pare una c.*, di persona goffa; *è diventato la c. di sé stesso*. Anche l'analoga rappresentazione, con parole, di persone o di aspetti della vita: *con poche battute ha fatto una spiritosa c. del suo capufficio*; *fare la c. dei costumi di un secolo, delle idee di un ambiente sociale*, ecc.; *mettere in c.*, ridicolizzare. **b.** estens. Imitazione maldestra: *molti poeti hanno imitato Petrarca, ma spesso ne sono stati solo la caricatura*. **c.** Più genericam., esagerazione di proporzioni rispetto alla realtà o alla normalità, che suscita un senso di ridicolo: *i suoi atteggiamenti sono tutti una c.*; *cerimonia che è stata una vera caricatura*.³

L'accezione che a noi interessa è la 2.a. Si parla prima di tutto di «ritratto», il quale in effetti rappresenta l'origine formale della pratica caricaturale. Più avanti, poi, si fa riferimento all'«analoga rappresentazione, con parole, di persone o di aspetti della vita»: dunque, oltre a estendere il campo a una pratica anche verbale («con parole»), la definizione sembrerebbe alludere non solo al ritratto di individui, ma anche al ritratto sociale («aspetti della vita»). Risalendo di nuovo alla prima parte della definizione, dopo «ritratto», si possono individuare tre parole/espressioni-chiave per i nostri scopi: «rassomiglianza», «accentua», «in modo satirico o ridicolo». In effetti, la definizione circoscrive a pieno il fenomeno: la caricatura, per essere tale, deve ritrarre una persona o una situazione imitandola e quindi facendo chiaramente capire che si tratta proprio di quella persona o situazione («rassomiglianza»), e instaurando in ciò un rapporto di

Humour-International Journal», 1, 2014, <http://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/4346/4420>, non numerato.

³ <http://www.treccani.it/vocabolario/caricatura/>

stretta complicità con il suo pubblico. Quest'imitazione però deve essere *espressiva* e quindi deve comportare un'«accentuazione» dei «tratti caratteristici», precedentemente selezionati, della persona o situazione. L'esagerazione di questi tratti comporta infine un'intenzione «ridicola o satirica». Questi tre elementi ricalcano molto da vicino le tre caratteristiche fondamentali per la descrizione del meccanismo caricaturale evidenziate da J.-F. Revel in un articolo del 1964:⁴ esagerazione, effetto comico, somiglianza («outrance, effet comique et ressemblance»), anche se lo studioso allude genericamente a un «effetto comico», senza fare specifico riferimento all'intenzione satirica. Due di questi elementi, la somiglianza e l'esagerazione, sono vicini a quelli che G. Gurisatti individua nel suo *Dizionario fisiognomico*, sviluppando le premesse dello studio di Hofmann sulla caricatura:⁵ il polo mimetico e il polo espressivo. La somiglianza che la caricatura propone rispetto al referente scelto non deriva cioè dal proliferare di dettagli, ma da una schematizzazione del modello ottenuta attraverso la selezione di pochi tratti caratteristici e l'accentuazione degli stessi a fine comico-satirico. Dunque, la decostruzione operata attraverso la schematizzazione e l'eliminazione del superfluo implica un'interpretazione del referente, uno scavo al di là della sua apparenza fisica per raggiungere una somiglianza sì più espressiva – connessa cioè al principio della libertà dell'artista, il quale diventa così anche 'creatore', ridisegnando il suo modello – ma anche in certo qual modo più profonda. I tratti selezionati e accentuati saranno infatti quelli più propri a rendere l'«essenza» della persona o della situazione, in una visione che sinteticamente, in un solo colpo

⁴ J.-F. Revel, *L'invention de la caricature*, «L'Œil», 109, 1964, pp. 12-21, p. 16. Lo studioso mira a circoscrivere gli elementi immancabili del meccanismo caricaturale in virtù del fatto che quasi tutti gli studi sulla caricatura riuniscono sotto quest'etichetta una varietà di espressioni grafiche che presentano qualche aspetto in comune con essa, ma che non possono essere chiamate propriamente «caricature».

⁵ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico: il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet, 2006. In *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso* (1956), W. Hofmann, infatti, allude al paradosso della caricatura, la quale, mentre compie un atto di liberazione soggettiva sfigurando un modello, dall'altra parte non può non essere legata allo stesso modello che sta alterando. Lo studioso fa dunque riferimento alla doppia caratteristica della caricatura: da un lato la componente soggettiva, che trasfigura e semplifica il reale – che si trasforma così in una formula astratta, uno slogan; dall'altra l'ancoraggio alla realtà, che sfocia quindi in cronaca, commento dettagliato di una situazione. A seconda del dosaggio di queste due componenti, la caricatura potrà essere più o meno leggibile, più o meno segreta, più o meno popolare, più o meno soggettiva; ma nei grandi caricaturisti queste due componenti sono sempre perfettamente fuse (Cfr. l'ed. francese: *La caricature de Vinci à Picasso*, Gründ, Aimery Somogy, 1958, pp. 13-16 e pp. 52-59).

d'occhio e scoppio di risa – più o meno amaro – strapperà la maschera e svelerà il segreto.

Il gesto del caricaturista sembra così ricordare quello del folle, del buffone bachtiniano,⁶ al quale è permesso di dire tutto proprio perché si trova *fuori* dalla società e dalla norma condivisa. Si tratta di un gesto provocatorio, violento, di protesta e allo stesso tempo di affermazione libertaria, di proclamazione di un codice alternativo, il grido dell'esistenza di una realtà dietro la realtà e della volontà di condividere questa scoperta. Per ridere sì, ma soprattutto per criticare ai fini della decostruzione dell'esistente e della costruzione di ciò che si immagina possa essere migliore.

C'è da considerare, tuttavia, che la pratica caricaturale è arrivata gradualmente a inglobare le tre caratteristiche (l'esagerazione, la somiglianza e l'intenzione comico-satirica) che oggi la definiscono. Un altro fattore importante è l'estensione semantica che progressivamente ha subito il termine, implicando una serie di pratiche che vanno dal ritratto passando per il commento dell'attualità, fino a giungere alla satira. Come osservato da M. Lo Feudo, i tre elementi isolati da Revel potrebbero infatti essere considerati non solo come caratteristiche costanti che devono agire in simbiosi in ogni fenomeno caricaturale, ma anche come «absence significative»,⁷ e quindi come parametri variabili la cui minore o maggiore presenza deriva dai rapporti instabili che la pratica caricaturale intrattiene con altri campi della cultura e della civilizzazione: si pensi da un lato a quelle opere che presentano deformità senza aggredire (è il caso, ad esempio, di tutta la sfera del grottesco) e dall'altro a quelle che aggrediscono senza deformare (ad esempio nella *peinture de mœurs* di Hogarth o Gavarni).

⁶ Cfr. M. Bachtin, *Estetica e romanzo* [1975], trad. it., Torino, Einaudi, 1979, pp. 305-313. Secondo Bachtin, il buffone, come il furfante e lo sciocco «sono attori della vita, la loro esistenza coincide con il loro ruolo, e fuori da questo ruolo essi non esistono»; ma soprattutto a essi «sono intrinseci una peculiarità ed un diritto: essere estranei in questo mondo. Essi infatti non solidarizzano con alcuna condizione di vita di questo mondo, da nessuna di esse sono soddisfatti e di tutte vedono il rovescio e la menzogna. Essi possono quindi servirsi di qualsiasi condizione di vita soltanto come di una maschera. Il furfante ha ancora dei fili che lo legano alla realtà; il buffone e lo sciocco sono «lontani dalle cose di questo mondo» e perciò godono di particolari diritti e privilegi. Queste figure ridono senza oggetto di riso. Il loro riso ha carattere pubblico, da piazza popolare. Essi ristabiliscono l'aspetto pubblico dell'immagine umana» (Ivi, p. 306).

⁷ M. Lo Feudo, *Jules Champfleury (1821-1889): littérature et caricature*, Università degli Studi di Napoli Federico II, Tesi di dottorato, Dottorato di ricerca in Filologia Moderna, ciclo XXI, 2009, p. 39. Per un approfondimento del ragionamento sovraesperto al fine di delineare un'ipotesi definitoria della caricatura, cfr. Ivi, pp. 23-40.

Alla luce di tutte queste osservazioni, ripercorrere brevemente le tappe principali della storia della caricatura può risultare utile per comprendere meglio l'evoluzione del fenomeno e le sue costanti nel tempo.⁸

1.1. Le 'protocaricature': la dignità del brutto

Già Aristotele nella *Poetica* aveva parlato di un tipo di imitazione che si spingeva fino alla deformazione; e in effetti è da sempre presente nell'arte e nella letteratura – a partire dall'arte egiziana, passando per quella greca e romana – un interesse per i tipi grotteschi e i tipi fisici fuori dalla norma. Quest'interesse si accentua in epoca medievale, durante la quale si indagano abbondantemente i territori del grottesco, del mostruoso, del demoniaco, aprendo la strada a un vasto campo di sperimentazioni formali.

Il termine «grottesco», deriva, come si sa, dalla moda delle «grottesche», decorazioni murarie scoperte nel sottosuolo – precisamente nelle *grotte* della *Domus Aurea* neroniana alla fine del XV secolo – e regolate dai procedimenti della «négation de l'espace et de la fusion des espèces, l'apesanteur des formes et la prolifération insolente des hybrides»,⁹ gli elementi fondanti, nelle parole di A. Chastel, di questo stile.¹⁰ Sebbene il grottesco rappresenti una prima esplorazione del brutto e dello scarto dalla norma e sebbene esso fornirà molteplici spunti per i procedimenti caricaturali, a questo livello non si può parlare di «caricatura»

⁸ Una recente storia della caricatura, di cui ci serviremo come punto di riferimento per questo capitolo, è tracciata da L. Baridon e M. Guédron in *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006. Per le informazioni sugli artisti e sui teorici che nomineremo, integremo questa storia della caricatura, oltre che a diversi saggi che via via indicheremo, a <http://www.treccani.it/biografie/>.

⁹ A. Chastel, *La grottesque*, Paris, Le promeneur, 1988, p. 25.

¹⁰ A proposito di queste caratteristiche dello stile grottesco, ricordiamo che nella teorizzazione bachtiniana il corpo grottesco è un corpo ibrido che, opponendosi al modello del corpo chiuso, delimitato, formato, confonde i suoi confini con quelli del mondo: «Il corpo universale che cresce ed è continuamente trionfante si sente, nel cosmo, come fosse a casa propria. È carne e sangue della carne e del sangue del cosmo, in lui si ritrovano gli stessi elementi e forze cosmiche (cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, 1965, trad. it., Torino, Einaudi, 1979, p. 374). Ritorneremo più avanti sul grottesco e sulla concezione bachtiniana del corpo grottesco, a proposito dei meccanismi della caricatura letteraria: cfr. *infra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.1.

poiché ancora non è presente nell'intenzione dell'artista uno scarto tra somiglianza ed esagerazione di un modello, né la volontà di percepire l'essenza dietro l'apparenza.

Le premesse per l'apparizione della pratica caricaturale vanno ricercate nell'interesse che viene ad acquisire l'individuo durante il Rinascimento. Le riflessioni filosofiche di questo periodo pongono l'uomo al vertice della piramide della creazione (si pensi alle teorie di Pico Della Mirandola), e di conseguenza proprio l'uomo diventa il soggetto privilegiato nelle diverse forme della rappresentazione artistica. Nella volontà tipicamente rinascimentale di analizzare l'uomo e classificarlo in base alla sua apparenza fisica (volontà che accomuna medici, naturalisti, astrologi, artisti e che tra l'altro mette in primo piano la pratica del ritratto personale, il quale tende comunque a quest'altezza a un'idealizzazione delle forme),¹¹ si situa il fondamentale apporto che inconsapevolmente Leonardo consegna alla storia della caricatura attraverso i suoi studi di teste grottesche, le quali amplificano i tratti principali dei diversi tipi fisiognomici.¹² Tali esperimenti sottendono il principio della dignità di rappresentazione del brutto e la necessità di creare contrasti, opposizioni dialettiche tra i due poli di «bello» e «brutto» nel riconoscimento della varietà e diversità delle forme naturali (ricordiamo, a tal proposito, il leonardesco *Trattato della pittura*). La nascita della caricatura presuppone quindi il progressivo scardinamento dell'idea di un'arte fondata unicamente sul Bello ideale:¹³ l'operazione di Leonardo va infatti inserita

¹¹ Nella concezione rinascimentale del ritratto, questo, in quanto «emanazione del volto» (P. Spinicci, *Il ritratto e la caricatura*, Milano, Cuem, 2008, p. 20), deve unire la realtà del volto alla sua idealizzazione. Dunque il ritratto tende a svincolarsi dall'occasionalità, dal transitorio, nella volontà di esprimere la regola, l'immutabile: il volto sarà rappresentato in uno stato di quiete, lontano dall'urgenza della vita e delle transitorie situazioni emotive; per questo lo sguardo spesso prende una sfumatura malinconica.

¹² In questi esperimenti Leonardo potrebbe essere stato influenzato dagli studi del medico aristotelico Antonio Benivieni (cfr. L. Baridon e M. Guéron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., p. 18). Segnaliamo che la fortuna leonardesca nella storia della caricatura è dovuta anche al grande numero degli incisori che ne diffusero gli esperimenti lungo i secoli XVI, XVII e XVIII: Lasinio, Rota, Hollar, Sandrart, Caylus, Demarteau (cfr. Ibidem).

¹³ Secondo W. Hofmann (cfr. *La caricature de Vinci à Picasso*, cit., pp. 61-62) la nascita della caricatura deriva dall'eclissi di un'arte che mira unicamente al Bello Ideale: per questo con la liberazione da ogni regola della bellezza classica e la detronizzazione del Bello si tende a riabilitare la pratica caricaturale. Dalla fine del XIX secolo il brutto è infatti considerato espressivo; Hofmann sottolinea a tal proposito il valore avanguardistico della caricatura in rapporto allo sviluppo di fenomeni come l'Espressionismo. Lo studioso fa capire dunque come il valore che si conferisce alla caricatura dipenda dal cambiamento storico dei paradigmi ideologici e artistici, dei costumi, del gusto, delle convenzioni e del modo di vita.

nel filone anticlassico del Rinascimento, che oppone alla norma, all'ideale, all'armonico (pensiamo, su tutte, alle teorizzazioni di Leon Battista Alberti e alla sua opposizione contro i pittori troppo 'espressivi') l'interesse per l' 'incidente' della natura, lo scarto dalla norma, il disarmonico, o il contrasto tra opposti (alto e basso, sublime e grottesco). Ricordiamo, per restare in ambito italiano, la tradizione letteraria comica e burlesca di radice soprattutto fiorentina (Pulci, Folengo, Berni, Burchiello, Aretino), che si sostanzia nell'intenzionale distorsione di modelli e canoni linguistici aulici: questi canoni, quindi, nell'ideazione gioiosamente provocatoria di mondi alla rovescia, vengono applicati alla descrizione di scene, personaggi e situazioni 'bassi' e triviali, o viceversa.

Lo scopo di queste prime operazioni protocaricaturali, comunque, non è ancora satirico, ma classificatorio: nella costruzione di una teoria del brutto *ante litteram*, si mira alla rappresentazione visiva di tipologie umane e di stati emotivi. Già a questo stadio iniziale, la caricatura – ancora in potenza – lega la sua storia alla fisiognomica, la disciplina che, nella convinzione del legame esistente tra interno ed esterno, vuole dedurre le componenti caratteriali di un individuo a partire dalla sua apparenza fisica. Nel *Trattato della pittura*, infatti, Leonardo consiglia all'artista di elaborare un sistema di classificazione del volto e delle sue parti principali che dovrà fornire la base per l'osservazione del cambiamento di questi tratti sotto l'azione di determinate passioni. Quest'intuizione è molto importante per la storia della caricatura in quanto risulta connessa alla dialettica tra tratti permanenti e tratti mutevoli del volto, fondamentale per la pratica caricaturale. Dopo Leonardo e gli imitatori delle sue teste grottesche (su tutti, Francesco Melzi, 1491-1570), un passo importante in tal senso è compiuto da Della Porta (1535-1616), con il suo *De humana physiognomia* (1586), in cui, riprendendo il trattato pseudo-aristotelico della *Physionomie*, associa teste di uomini a teste di animali, nella convinzione che un tipo umano con caratteristiche fisiche simili a un dato animale esibirà di conseguenza una somiglianza con i tratti 'caratteriali' fondamentali di quell'animale. L'impronta caricaturale di questo testo dipende dal fatto che queste figure schematizzate possono essere trasformate attraverso la modifica di un tratto fisico minimale, mettendo in pratica quindi il meccanismo caricaturale di semplificazione e schematizzazione, nonostante si tratti ancora di protocaricature data la mancanza di intenzione aggressiva nella deformazione. Più o meno nello stesso periodo Albrecht Dürer (1471-1528) pubblica il suo *Vier Bücher von menschlicher Proportion* (*Trattato delle proporzioni del corpo umano*, 1528), in cui viene elaborato un metodo geometrico preciso per modificare a piacere le proporzioni del corpo umano.

A proposito delle associazioni uomo-animale, bisogna osservare che in epoca rinascimentale anche queste dovevano obbedire alle regole del decoro fissate nei trattati, regole che risultano con la caricatura spostate verso il grottesco, il deforme (pensiamo, ad esempio, alle provocatorie associazioni potenti-animali operate da Benvenuto Cellini nelle sue *Memorie*¹⁴). Ancora, bisognava rispettare una rigida gerarchia nella trattazione dei soggetti in base allo status sociale: i potenti non potevano essere rappresentati come persone del popolo, ma dovevano mostrare un'aria di dignità nell'atteggiamento e negli abiti. Secondo le teorie neoplatoniche molto diffuse all'epoca, infatti, il bello doveva corrispondere al bene, l'interno all'esterno. Anche in ciò la caricatura inverte le regole e infrange il principio di separazione degli stili, applicando la bruttezza, la volgarità, la trivialità a personaggi di alta estrazione sociale. Fin dalle sue premesse, la caricatura si pone quindi come gesto di protesta contro le gerarchie, contro la norma codificata e accettata socialmente: scopre e propone un codice nuovo, un sistema di riferimento alternativo che si definisce sempre a partire da un altro modello, verso il quale essa si pone come 'pratica-contro'. L'esercizio caricaturale, infatti, non può prescindere dalla progressiva conquista di libertà di espressione dell'artista, che ora afferma la possibilità di interessarsi anche al brutto – in quanto rientrante nella straordinaria varietà proposta dalla natura – e di scombussolare le associazioni prestabilite, invertire le gerarchie. A partire dal XVI secolo, proprio quando il corpo diventa il vettore principale delle relazioni sociali, la caricatura non si fa scrupoli nel presentare tipi fisici e comportamentali del tutto contrari alle prescrizioni del galateo.

Fin dalla sua fase embrionale la caricatura si lamenta, grida e protesta contro l'esistente, il già visto, codificato, accettato, per spingersi verso l'oltre, il non ancora esplorato, indagato, scoperto. I suoi primi vagiti annunciano una creatura libertaria, sovvertitrice di certezze, portatrice del nuovo.

1.2. L'invenzione della caricatura: i Carracci e il capriccio d'artista

Dopo la ricca esplorazione medievale, l'interesse per il grottesco, coltivato magistralmente in area nordica da Hieronymus Bosch (1453-1516) e poi da Peter

¹⁴ Cellini rappresenta medici, intellettuali, cortigiani, cardinali sotto forma di maiali, asini, corvi, insomma di bestie spaventose o animalotti inopportuni e snervanti. Ad esempio, il cardinale Cornaro diventa un piccolo orso bizzarro, lo scultore Baccio Bandinelli un bue. Cfr. L. Baridon e M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., p. 22.

Bruegel (1525/1530-1569), si approfondisce in Italia con il manierismo, affascinato dalle immagini ambigue e ibride – alla base, tra l'altro, del procedimento con cui Giuseppe Arcimboldo (1526-1593) costruirà le sue figure. La diffusione di modelli grotteschi (pensiamo alle incisioni di Jacques Callot, 1592-1635,¹⁵ e Stefano Della Bella, 1610-1664, entrambi a lungo operanti a Firenze, o anche alla moda delle grottesche, diffusa proprio in questo periodo), unita alla linea comico-carnevalesca di stampo fiorentino e all'affermazione della dignità del brutto, fanno pensare a quanto in Italia si stesse preparando il terreno per la nascita della caricatura.

Quasi tutti i teorici e gli storici dell'arte sono concordi nell'attribuire ai fratelli Carracci (Annibale, 1560-1609; e Agostino, 1557-1602) l'invenzione della caricatura.¹⁶ Siamo a Bologna, dove Agostino e Annibale, secondo quanto riferito da Carlo Cesare Malvasia, durante le pause dal lavoro accademico 'serio', si dilettavano nel passeggiare per le strade della città per schizzare «ritrattini carichi» (nome inventato proprio da Annibale Carracci) delle persone che incontravano estemporaneamente.¹⁷ Dunque, caricatura come svago dell'artista 'serio' – ricordiamo che i Carracci inaugurano l'Accademia degli Incamminati e che il loro principale mestiere è centrato sul disegno accademico, nel quale sono maestri – quindi come attività alternativa e 'contro' l'attività principale (di nuovo la

¹⁵ Jacques Callot, a Firenze a partire dal 1612, fu famoso soprattutto per i suoi «caramogi», piccoli buffoni deformi le cui facezie, giocando con il linguaggio della doppiezza, della maschera, dell'apparenza, parodiavano le azioni dei potenti. Cfr. Ivi, pp. 39-41.

¹⁶ In realtà Filippo Baldinucci, il primo a offrire una definizione della caricatura, fa risalire, in opposizione all'erudito Carlo Cesare Malvasia, la nascita della caricatura a prima dei Carracci, a partire dal 1480 in ambiente fiorentino. Nella sua definizione di «caricatura» (che riportiamo più avanti), comunque, Baldinucci nomina i Carracci come creatori della caricatura nel senso specifico del termine, pensando anche alla consapevolezza con cui i fratelli bolognesi si dedicarono alla pratica delle distorsioni fisiognomiche. Cfr. A. Brilli, *Dai Carracci al Tiepolo*, in Id., *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, pp. 205-213.

¹⁷ La parte III della *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi* (Bologna, Domenico Barbieri, 1678) di C. C. Malvasia è dedicata ai Carracci. Una delle attività di Agostino – come chiarisce anche A. Brilli (*Dai Carracci al Tiepolo*, cit., p. 209) – era quella di elaborare schemi grafici per rappresentare sezioni del corpo umano, schemi che si rifacevano anche ai trattati fisiognomici di Leonardo, Della Porta e Dürer. Le indicazioni in essi contenuti erano già state sfruttate in senso umoristico in una serie di stampe e pitture del XVI secolo probabilmente conosciute dai Carracci. A questo i fratelli bolognesi uniscono delle pratiche ludiche (i «divinarelli pittorici» o grafici) che volevano cogliere con estrema sintesi una scena o un personaggio.

dualità della caricatura),¹⁸ come esercizio trasgressivo e rilassante¹⁹ che presuppone un contatto diretto ed istantaneo con la realtà viva e pulsante. Da subito emerge il carattere veloce della tecnica, di schizzo e abbozzo, che la connota come pratica immediata e istintiva, non filtrata da un modello, e quindi opposta a quella lenta e laboriosa del disegno accademico. La caricatura nasce dunque come *divertissement* d'artista (siamo nell'ambito del comico puro), pratica d'atelier che consiste nel gioco di cogliere sinteticamente una scena o un personaggio attraverso la contraffazione dei suoi tratti. Si unisce in tal modo il piacere della trasgressione al gusto dell'aggressione e ridicolizzazione dell'altro: «L'artista serio [...] crea la bellezza liberando la forma perfetta che la Natura ha cercato di esprimere nella materia resistente. Il caricaturista ricerca la perfetta deformità, egli indica in che modo si esprimerebbe l'anima nel corpo dell'uomo, se la materia fosse sufficientemente pieghevole agli intenti della Natura».²⁰

Ecco finalmente la caratteristica della somiglianza al modello tramite l'esagerazione dei suoi tratti peculiari: l'intento è ludico. Ludico, ma non satirico e critico nei confronti della società. A questo stadio, la caricatura non è ancora un'arte popolare che lavora al servizio della società con intenzione polemica o di affermazione ideologica. È diffusa all'interno di circoli ristretti per il diverti-

¹⁸ Secondo Malvasia, i Carracci dall'inizio della loro carriera avevano cercato la «perfetta difformità», principio complementare in senso parodico rispetto alla proporzione perfetta.

¹⁹ Oltre a Malvasia, anche Giovanni Atanasio Mosini (pseudonimo di Giovanni Massani), nell'introduzione a *Diverse figure* (Roma, Stamperia di Lodovico Grignani, 1646) – una raccolta di 80 incisioni di Simon Gullain per la maggior parte direttamente riprese dai disegni di Annibale Carracci – parla della caricatura di Annibale come pratica leggera, ricreativa, fonte di diletto per l'artista e il fruitore. Questo testo rappresenta anche il primo tentativo di giustificazione teorica della caricatura in quanto «ritrattino carico». Vi si afferma: «Annibale disait qu'en altérant certains objects, en créant un gros nez, une grande bouche, une bosse, ou en déformant certaines parties, la nature montre la manière qui est la sienne de prendre du plaisir et de se divertir au moyen de ces objets. [...] Cependant, lorsque l'artiste imite cette sorte d'objets, il ne se limite point à les reproduire tels qu'ils sont, mais il les déforme davantage, tout en gardant la ressemblance» (cit. in L. Baridon e M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., p. 49). Tra l'altro, la raccolta non contiene vere e proprie caricature, ma rappresentazioni di persone del popolo che esercitano vari mestieri. Gli storici, infatti, non sono certi di poter riferire anche ad Annibale l'esercizio della pratica caricaturale, considerando anche la rarità delle caricature che gli possono essere attribuite incontestabilmente, a differenza di ciò che succede per il fratello Agostino. La raccolta dimostra comunque l'allargamento dell'interesse artistico ai soggetti più vari e diversi, anche quelli considerati vili, quelli cioè che attingevano alla sfera del quotidiano e del popolare. Cfr. Ivi, pp. 47-49.

²⁰ E. Kris e E. Gombrich, *I principi della caricatura*, cit., p. 186.

mento dell'artista e della sua chiusa *élite*. I Carracci, comunque, inventando questa pratica eversiva, interpretano il nuovo bisogno dell'artista – preparato dalle esperienze rinascimentali anticlassiche – di non limitarsi a imitare la natura, ma di 'ricreare' la realtà e interpretare il modello, cogliendo la sua essenza dietro l'apparenza superficiale.²¹ L'artista afferma dunque il diritto, oltre che alla rappresentazione di soggetti ritenuti vili, di unire l'interesse per il vero alla volontà di continuare l'azione della natura completandone le imperfezioni che essa ha sparso all'interno della varietà di forme di cui è composto il mondo. Senza la volontà ludica che i Carracci apportano alla caricatura, questa si sarebbe esaurita in un puro esercizio didattico, di fatto quindi non caricaturale. L'importanza dei Carracci sta infine nell'aver aperto la strada a nuovi linguaggi formali nella rappresentazione del reale, garantiti dallo spazio di sperimentazione costituito dalle infinite possibilità del registro comico.²²

Non è un caso dunque che in quest'epoca venga fornita, ad opera di Filippo Baldinucci, la prima definizione di caricatura:

E caricare dicesi anche da' Pittori o Scultori, un modo tenuto da essi di far ritratti, quanto più si può somiglianti al tutto della persona ritratta; ma per giuoco, e talora per ischerzo, aggravando o crescendo i difetti delle parti imitate sproporzionatamente, talmente che nel tutto appariscono essere essi, e nelle parti sieno variati.²³

La definizione fa risaltare il carattere ludico e mordente della pratica, e la sua procedura di base, fondata sulla contraffazione degli aspetti fisici del personaggio, attraverso la quale si mostra sinteticamente, in pochi tratti, il suo più autentico carattere.

L'invenzione dei Carracci sarà portata avanti dal Domenichino (pseudonimo di Domenico Zampieri, 1581-1641), il quale realizza una delle prime caricature conosciute di un individuo identificabile (*Il teologo della Villa Aldobrandini*);²⁴ dal Guercino (pseudonimo di Giovanni Francesco Barbieri, 1591-1666), uno dei primi caricaturisti a trattare il corpo umano nella sua interezza, occupandosi altresì di scene di vita quotidiana, considerate indegne per l'epoca; da Gian Lo-

²¹ Cfr. A. Brilli, *Dai Carracci al Tiepolo*, cit., pp. 210-211.

²² Cfr. M. Lo Feudo, *Jules Champfleury*, cit., pp. 25-26.

²³ F. Baldinucci, *Vocabolario Toscano dell'Arte e del Disegno*, Firenze, 1681, cit. in D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, University of London, 1947, p. 261, nota 45.

²⁴ Cfr. L. Baridon e M. Guéron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., p. 49.

renzo Bernini (1598-1680), che diffonde la pratica in Francia grazie al suo soggiorno alla corte del Re Sole: egli, inoltre, approfondisce l'intenzione individualizzante della caricatura opposta alla tendenza generalizzante dei Carracci.²⁵ Con lui diventa chiaro il paradosso su cui si fonda la caricatura, derivante dalla dialettica tra polo mimetico e polo espressivo: in questa pratica, infatti, la somiglianza più perfetta non si realizza attraverso la copia conforme del modello ma attraverso l'eliminazione dei dettagli superflui e la selezione dei tratti peculiari e significativi per la sintesi dell'individuo.²⁶ Con le sue caricature di personaggi provenienti dalle classi sociali più elevate – quelli che incontra quotidianamente – Bernini è anche colui che muove i primi passi per svincolare la caricatura italiana dai suoi scopi unicamente ricreativi.

Nel XVIII secolo la caricatura in Italia ottiene un grande successo, soprattutto a Roma e a Venezia, diventando un'attrazione per autoctoni e turisti. Si moltiplicano oramai gli artisti famosi che si dedicano al genere: ricordiamo Pier Leone Ghezzi (1674-1755), il primo disegnatore a fare della caricatura un mestiere autonomo, con i suoi album *Il mondo vecchio* e *Il mondo nuovo*, galleria di personaggi appartenenti alla società romana della prima metà del XVIII secolo, inaugurando il ritratto sociale di gruppo e anticipando la *peinture de mœurs*; le 'crudeli' caricature di Anton Maria Zanetti (1680-1767), fino ad arrivare a Giambattista Tiepolo (1696-1770), con cui la caricatura acquista il massimo di scioltezza e fluidità.

Dunque è in Italia che viene inventata la pratica caricaturale: qui ne vengono impostati la sintassi, lo stile, il procedimento di base, anche se a questo stadio l'esercizio è ancora connotato come 'capriccio d'artista', tecnica per dimostrare le proprie qualità di osservazione e abilità nel disegno. Nonostante qualche timido accenno, tale pratica non ha ancora acquisito la sua fondamentale valenza sociale, di cronaca e critica, descrizione violenta e nuda per il superamento del vecchio e l'avanzamento verso il nuovo.

²⁵ Cfr. A. Brilli, *Dai Carracci al Tiepolo*, cit., p. 211.

²⁶ A partire da Kris e Gombrich, è proprio l'atto di riconoscere la somiglianza nella differenza (derivata dall'alterazione tramite esagerazione dei tratti peculiari del modello) a creare l'effetto comico nella caricatura. Analizzeremo comunque meglio le dinamiche soggiacenti alla pratica caricaturale nel prossimo paragrafo.

1.3. La caricatura moderna: il grido dei cittadini

La caricature est avec le journal le cri des citoyens. Ce que ceux-ci ne peuvent exprimer est traduit par des hommes dont la mission consiste à mettre en lumière les sentiments intimes du peuple. Quelques-uns trouvent la caricature violente, injuste, taquine, hardie, turbulente, passionnée, menaçante, cruelle, impitoyable. Elle représente la foule. Et comme la caricature n'est guère significative qu'aux époques de révolte et d'insurrection, s'imagine-t-on dans ces moments une foule tranquille, raisonnable, juste, équitable, modérée, douce et froide?²⁷

La caricatura, nella sua veste definitiva, quella che dura tuttora e che ingloba anche l'ultimo dei tre caratteri della definizione da cui siamo partiti (l'intento «satirico» del Dizionario Treccani), non può prescindere dalla critica, dalla lotta sociale o politica, dal gesto che smaschera i trucchi per svelarli al popolo e incitarlo all'azione. Il buffone che gioiosamente si arroga il diritto di protestare contro le regole del Bello ideale, inventare codici alternativi e mondi alla rovescia, adesso si indigna, si amareggia, si arrabbia e protesta contro una società che non va bene, che deve essere conosciuta per poter essere cambiata. Le armi sono il riso, il sorriso amaro, la derisione. Per tramutarsi nel grido dei cittadini, la caricatura deve poter essere compresa da tutti, deve diffondersi capillarmente.

Se l'invenzione della pratica caricaturale è italiana, la caricatura moderna nasce invece sul suolo inglese. Questo perché, come chiarisce Champfleury, la caricatura sociale si attiva nei momenti di particolare tensione socio-politica.²⁸ E quindi, prima nell'Inghilterra del XVIII secolo, poi nella Francia della Monarchia di Luglio, e infine nell'Italia del Risorgimento. Tra i diversi fattori che contribuiscono poi alla costruzione della caricatura come arte popolare si situano la diffusione di massa del giornalismo e contemporaneamente la moltiplicazione e la produzione delle immagini, incrementata oltremodo con l'introduzione della li-

²⁷ J. Champfleury, *Préface* à Id., *Histoire de la caricature moderne*, riprodotta in «Kamen'», 38, gennaio 2011, pp. 95-99, p. 95.

²⁸ A dispetto di ciò che afferma Champfleury – che cioè la caricatura è viva in particolare nelle epoche di rivolta – L. Refort dichiara che essa «peut s'épanouir aux moments de lassitude. Jamais elle ne fut aussi florissante qu'à notre époque [Refort scrive negli anni Trenta del Novecento] où, devant les carences répétées et les crises devenues endémiques, la boutade devient un réconfort pour ceux qui, comme Figaro, se hâtent de rire de ce qu'ils n'ont plus la force de déplorer» (*La caricature littéraire*, cit., p. 33).

tografia da parte di A. Senefelder (che rende molto più veloce e pratico il processo di riproduzione dell'immagine),²⁹ la quale, a partire dal 1820, si impone come una pratica usuale, grazie alla facilità di esecuzione e all'adattabilità a diversi tipi di disegno. Viene poi introdotta nel 1834 una macchina da stampa più efficace (la macchina Mariani), per cui i ritmi di produzione si accelerano e i giornali cominciano a essere pensati per una più ampia distribuzione.

L'immagine stampata è stata da sempre diretta verso la cultura popolare, esclusa per tradizione dalla scrittura. Nei momenti di maggiore tensione politico-sociale questa viene sfruttata, in maniera sempre più perfetta, per aggredire potenti e istituzioni. Già in passato, ai tempi della Riforma luterana e delle lotte politiche e confessionali, la stampa satirica illustrata aveva conosciuto una grande diffusione popolare grazie all'invenzione della gutemberghiana e allo sviluppo di nuove tecniche di incisione. Gli incisori satirici, però, sfruttando i meccanismi di deformazione del corpo, non miravano a rendere la somiglianza fisica: il linguaggio che misero a punto era di tipo emblematico e tipologico e i personaggi che colpivano attraverso l'alterazione e la deformazione corporea non rappresentavano singoli individui, ma istituzioni.³⁰

In ogni caso è nel XVIII secolo e soprattutto nel XIX secolo che il fenomeno di diffusione della stampa satirica illustrata raggiunge dimensioni veramente rilevanti. Mentre nei secoli XVI, XVII e XVIII l'Italia si disinteressa al potenziale divulgativo della carta stampata, dedicandosi invece a forme più elitarie di satira visiva, nei paesi a solida tradizione borghese (Inghilterra, Olanda, Germania) si assiste a una forte proliferazione di vignette satiriche. In particolare, in Inghilterra la caricatura diventa lo «specchio deformante di tutto il contesto sociale»,³¹ sia per la struttura politica del paese sia per il ruolo che all'interno della società comincia a svolgere il giornale. La pratica caricaturale viene importata in Inghilterra agli inizi del XVIII secolo dai giovani membri della *gentry* di ritorno dal

²⁹ La litografia dispensa gli artisti dal ricorrere all'intermediario di un incisore e permette loro di ottenere a un costo minore degli effetti più convincenti.

³⁰ Ad esempio, nelle tavole satiriche indirizzate a Lutero il monaco poteva essere identificato non in base ai tratti fisiognomici ma in relazione agli abiti, agli accessori e al commento scritto (cfr. L. Baridon e M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., pp. 27-39). Secondo Attilio Brilli, dunque, «non esiste soluzione di continuità fra la tradizione caricaturale dei ceramografi greci, etruschi e romani con il mondo medievale e rinascimentale, almeno nel senso di una pratica che, a prescindere dai contenuti e dalle componenti religiose, resta pur sempre ancorata alla satira tipologica e di genere» (*Alle origini della caricatura*, in Id., *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 193-204, p. 200).

³¹ Id., *Dai Carracci al Tiepolo*, cit., p. 212.

Grand Tour, il quale prevedeva, come si sa, un soggiorno prolungato in Italia. Il paese che inventa la caricatura come arma sociale, soprattutto grazie alla grande libertà di opinione e di espressione di cui poteva godere, unisce la tradizione dell'incisione settentrionale ispirata a Bosch e Bruegel – fondata sull'elaborazione di un linguaggio allegorico complesso e su un naturalismo pieno di dettagli – a forme di espressione più diretta importate dalla tradizione italiana. Tali procedimenti vengono da subito impiegati come strumento politico di riforma in un contesto caratterizzato da molteplici elementi di tensione: la corruzione dei parlamentari, l'incertezza del governo di Giorgio III (in alcuni casi troppo debole, in altri troppo autoritario), un forte debito pubblico, tutti fattori che scatenano un grande malcontento nella società.³² William Hogarth (1697-1764), colui che per molti rappresenta l'inventore della caricatura moderna, si fa portavoce di questo malcontento. Egli diventa il cronista e critico moralista del suo tempo: inventa il tipo dell'uomo medio,³³ racconta con aggressività e mordente ironia il mondo corrotto e materialista concretizzato dalla classe borghese (la *middle class*) al fine di suggerire, per contrasto e in senso illuministico, una società più aperta, giusta, tollerante.³⁴ La caricatura come arma sociale intreccia dunque la sua storia con quella dell'ascesa della borghesia, una classe ibrida fin dalla nascita: classe che imita, si imbelletta e si nasconde, e che quindi ha bisogno di essere indicata, sma-

³² Tra i diversi episodi di questa tormentata stagione inglese ricordiamo lo scandalo della South Sea Company, gli abusi di Walpole, la guerra contro la Francia, la guerra contro le colonie americane. Cfr. E. Allodoli, *La caricatura inglese*, riprodotto in Kamen', 40, gennaio 2012, pp. 63-73.

³³ Cfr. W. Hofmann, *La caricature de Vinci à Picasso*, cit., pp. 36-40. Di Hogarth Hofmann scrive che ha trasformato le figure della vita moderna – osservate minuto per minuto in tutte le peripezie del quotidiano – in simboli. Per lo studioso, a conferire un contenuto simbolico alle scene hogarthiane sarebbe l'incoerenza logica della giustapposizione di eventi quotidiani riprodotti, la quale promuove, insieme alla struttura stessa del giornale, l'unione di vicino e lontano. Come nelle composizioni di Bruegel, la simultaneità di avvenimenti molto diversi tra loro si trasforma in simbolo di un mondo di vizi collettivi.

³⁴ Nonostante il marcato intento morale, nell'esibizione degli effetti della corruzione e del vizio, le opere di Hogarth non cadono comunque nella malinconia proprio grazie alla caricatura, e quindi alla rappresentazione intensa dell'eccesso nei gesti e nei volti. Ricordiamo inoltre che nel suo scritto teorico *The Analysis of Beauty* (London, John Reeves, 1753), Hogarth traccia la classica distinzione tra «carattere», superiore in quanto espressione dello spirito, e «caricatura», inferiore in quanto corrispondente a uno scarabocchio di un bambino, mostrando quindi di essere legato a una concezione ancora riduttiva della caricatura. In realtà tale distinzione fu approntata in tarda età per rinnegare in certo senso i propri esordi caricaturali e far risaltare invece le proprie doti di maestro nella pittura.

schierata, svelata. Ancora una volta la caricatura, come già aveva fatto nel Rinascimento, propone aggressivamente un anti-modello che vuole contrastare il decoro della grande borghesia, indagando «ciò che avviene dietro la maschera della convenzione e del conformismo»:

Il corpo che ci restituisce la caricatura è in effetti il prodotto di un gesto di desublimazione che riconduce ogni preteso valore razionale e ogni tratto di aulica, severa compostezza alla base materiale e animalesca della corporeità negata. [...] Di contro alla sublimazione del corpo, perseguita dalla estetica e dalla ideologia dominanti, la caricatura erge il simulacro di un corpo deforme, allusivo, nelle stesse forme in cui è stato ridotto da tale processo di sublimazione.³⁵

Con la Rivoluzione francese, l'attività grafica e satirica raggiunge sul suolo inglese un impatto mai visto prima, facendo della caricatura un'arma politica di primo piano e insieme un affare commerciale: la produzione caricaturale londinese diventa una piccola industria ben organizzata che presuppone un lavoro collettivo la cui iniziativa proviene da editori e mercanti. L'età dell'oro della caricatura inglese si completa, dopo Hogarth, con i caricaturisti James Gillray (1757-1815), magistrale nei ritratti delle figure popolari e nella satira politica durante il regno di Giorgio III; George Cruikshank (1792-1878), moralista capace di conferire un'espressione di volta in volta comica e tragica alle sue creazioni,³⁶ Thomas Rowlandson (1756-1827), abile nel tracciare i diversi aspetti della vita quotidiana.³⁷

Importante per lo sviluppo della caricatura risulta essere anche l'interesse, da parte dei grandi artisti (Watteau, Boucher, Fragonard, Bouchardon) per i soggetti quotidiani e la *tranche de vie*, fatto che prima rappresentava una prerogativa della satira popolare illustrata. Tale interesse si sviluppa lungo tutto il XVIII secolo ed è provocato dal nuovo bisogno del pubblico borghese di cronaca, racconto e interpretazione delle situazioni legate all'attualità e alla quotidianità, anche nei suoi aspetti più banali. Arte caricaturale e grande arte cominciano quindi a infittire gli scambi, a partire dalla trattazione degli stessi temi, la quale proseguirà nel secolo successivo (pensiamo ai motivi dell'impressionismo e del realismo: caffè, ristoranti, teatri, ballerine).³⁸

³⁵ A. Brilli, *Alle origini della caricatura*, cit., p. 202.

³⁶ Cfr. A. Pichot, *Préface* a T. Wright, *Histoire de la Caricature et du Grotesque dans la Littérature et dans l'Art*, riprodotto in «Kamen'», 38, 2011, pp. 71-94.

³⁷ Cfr. E. Allodoli, *La caricatura inglese*, cit.

³⁸ Cfr. W. Hofmann, *La caricature de Vinci à Picasso*, cit., p. 44.

A fine Settecento, poi, il linguaggio della caricatura diventa internazionale: con avvenimenti politici quali la Rivoluzione francese, l'Impero e le guerre napoleoniche, si diffondono temi e iconografie comuni all'Europa intera. Cominciano poi a proliferare le opere in cui si vogliono stabilire dei legami tra statuto sociale, aspetto fisico, carattere ed emozioni. Di esse la caricatura si serve, rafforzando in tal modo i suoi legami con la fisiognomica. Già Charles Le Brun (1619-1690) in una conferenza sulla fisiognomica (1668) aveva ripreso le analogie tra uomo e animale già tracciate da Aristotele, Della Porta e Dürer con un preciso scopo pedagogico e tecnico: fornire al pittore un punto di riferimento formale, una guida per rappresentare le passioni umane. Inoltre, a differenza di Della Porta, che si era interessato ai tratti fissi del volto (quelli costanti e durevoli), Le Brun presta attenzione ai tratti mobili (quelli transitori e mutevoli), allargando quindi la fisiognomica alla patognomica, e seguendo in ciò lo spunto leonardesco presente nel *Trattato della pittura*. In seguito, nel 1788 Francis Grose pubblica il suo *Rules for Drawing Caricatures*,³⁹ in cui propone agli artisti una serie di variazioni e scarti a partire da norme fisiognomiche di riferimento al fine di garantire le proporzioni caratteristiche di un viso ideale. Grose, inoltre, insiste con il rapporto tra tratti umani e tratti animali. Il rilancio della fisiognomica avviene infine con le teorie di Johann Kaspar Lavater (1741-1801), attraverso le quali essa si sgancia dalle tradizionali associazioni uomo-animale e fa un passo in avanti dalla tipizzazione all'individualità.⁴⁰ Il principio-base continua

³⁹ London, S. Hooper, 1788.

⁴⁰ Nei suoi *Physiognomische Fragmente* (1775-1778), Lavater fa muovere la fisiognomica in direzione dell'individuo: egli definisce infatti il principio di individualità come «il primo, il più profondo, sicuro e indistruttibile principio fondamentale della fisiognomica» (*Frammenti di fisiognomica*, trad. it., Roma-Napoli, Theoria, 1989, p. 41). Per lui dunque il volto e il carattere sono individuali, unici, irripetibili, complessi, per cui la fisiognomica diventa una scienza dell'interpretazione quasi divinatoria (necessaria per l'individualizzazione) esercitata attraverso la *bildung* dello sguardo, e che conduce finanche a prevedere il carattere futuro dell'uomo. Questa pratica interpretativa connaturata al genio fisiognomico «non assembla allegoricamente tipi lasciando indefiniti gli individui, ma approfondisce gli individui affidando ai tipi un ruolo accessorio» (G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 79). Tutti i dettagli esteriori dell'uomo corrispondono allora a quella sostanza individuale e unitaria che dà loro senso e che distingue un uomo da un altro. Per quanto riguarda le associazioni uomo-animale, Lavater si allontana da Aristotele e Della Porta, commentando negativamente alcune incisioni di quest'ultimo, in cui musi e volti risultavano irreali e le somiglianze inattendibili, «denunciando il perverso interscambio semantico fra falsi tipi umani e falsi tipi animali» (Ivi, p. 71). Dunque per Lavater «il principio di continuità della natura non opera nel senso della tipizzazione, bensì nell'individuazione, non cerca l'omologazione, bensì la differenziazione. Mentre per Aristotele e Della Porta si dà analogia solo fra tipi e caratteri tipici (umani e animali), per Lavater può darsi affinità o somiglianza solo fra

a essere l'associazione interno-esterno: stando a Lavater esiste una corrispondenza certa fra anima (interno) e corpo (esterno) dell'uomo, dunque la fisionomia diventa l'«espressione visibile di qualità interiori in sé indivisibili».⁴¹ Lo studioso è inoltre convinto che la fisiognomica (lo studio del volto statico e in quiete, dunque della sostanza di un uomo) sia complementare alla patognomica (lo studio dello stato d'animo, del carattere transitorio, legato alla contingenza del momento),⁴² anche se di fatto i suoi *Frammente* non contengono molti elementi di patognomica.

Oltre che con la fisiognomica, l'ansia classificatoria di quest'epoca viene ulteriormente placata con l'elaborazione della teoria frenologica da parte di Franz-Joseph Gall (1758-1828), secondo la quale si possono ricavare delle informazioni sulle inclinazioni e i talenti delle persone a partire dallo studio delle protuberanze del loro cranio, corrispondenti ad aree in cui risiedono diversi organi, ognuno portatore di una facoltà mentale o una qualità morale. In relazione con la tradizione fisiognomica, tale pseudoscienza costituisce una risorsa per la sperimentazione sul ritratto e sulla rappresentazione della figura umana.⁴³

individui e caratteri individuali» (Ibidem). Lavater abbandona dunque lo sguardo classificatorio della scienza: i suoi punti di riferimento non sono Aristotele, Della Porta, Le Brun, Camper, Gall, Bertillon o Lombroso; egli inaugura un'altra scuola, i cui continuatori saranno Lichtenberg, Goethe, Schopenhauer, Klages, Kassner (cfr. Ivi, pp. 70-90). Sulla fisiognomica, cfr. anche F. Caroli, *Storia della Fisiognomica. Arte e psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Leonardo, 1995 e L. Rodler, *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori, 2000.

⁴¹ J. C. Lavater, *Frammenti di fisiognomica*, cit., p. 41.

⁴² Anche su questo punto, comunque, Lavater si distacca da Aristotele e Della Porta: non gli interessa lo studio delle emozioni, ma l'analisi di esse diventa funzionale solo in quanto espressione del carattere stabile, secondo la legge principale della patognomica caratteriologica. Rispetto a Lichtenberg, comunque, Lavater, per quanto ammetta una mutazione del volto nel tempo, conferisce dei limiti a tale mutazione.

⁴³ Cfr. J. Gall, *L'organo dell'anima. Fisiologia cerebrale e disciplina dei comportamenti*, a cura di C. Pagliano, Venezia, Marsilio, 1985, e A. Ysabeau, *Lavater e Gall. Fisiognomica e frenologia rese intelligibili a tutti*, Firenze, Caem, 1863; R. Randaccio, *Lessico collodiano*, al cap. *S come sistema di Gall*, cit., pp. 89-102. «In pratica, 'tastando' con metodo il cranio di un individuo, era possibile individuare sulla sua superficie quei 'bernoccoli' che indicavano la presenza, nel cervello, di una predisposizione naturale. Si poteva riconoscere così la *bozza del furto*, quella dell'*amore filiale*, quella dell'*omicidio*, quella del *senso poetico*, quella della *sagacità comparativa* oppure quella dell'*istinto alla difesa*. Gall aveva definito ben 27 organi sulla sua mappa frenologica» (Ivi, p. 93). Gall, accusato dalle autorità viennesi di fatalismo e materialismo, nel 1807 si sposta a Parigi, dove le sue teorie riscuotono molto successo, nonostante l'opposizione di alcuni personaggi, tra cui Napoleone, il quale gli impedisce di ricevere gli onori dell'Accademia delle

La mania classificatoria si fa sentire in particolar modo in Francia,⁴⁴ in cui, oltre al grande peso che acquistano fisiognomica e frenologia,⁴⁵ si diffonde la moda delle figurine ritagliate, le *silhouettes*, il cui meccanismo consiste in un'analisi e schematizzazione dei tratti fisici; insieme con la diffusione di una serie di strumenti per tracciare le stesse come la *machine pour tirer les silhouettes*, il *physionotrace*, la limomachia.⁴⁶ Questo complesso insieme di stimoli si traduce infine nella diffusione della *littérature panoramique*, che comprende tra i vari esperimenti anche la serie delle *Physiologies*,⁴⁷ piccoli libretti illustrati pubblicati negli anni Quaranta dell'Ottocento che si propongono di tipizzare e classificare l'«animale umano» della modernità. Queste si erano diffuse nella loro forma embrionale sui *petits journaux* umoristici, i quali raggiungono il pieno sviluppo soprattutto a partire dagli anni Trenta del XIX secolo. Fondamentale, in tal

Scienze. Tra i diversi seguaci, Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832) ne prosegue e perfeziona l'opera, diffondendo questa pseudoscienza nel mondo.

⁴⁴ Proveremo a motivare quest'ansia classificatoria nel capitolo III, par. 2.

⁴⁵ La fisiognomica, diffusa in Francia dalla traduzione francese dell'opera di Lavater e tramite la circolazione di opuscoli commerciali che ne offrono varianti semplificate, impregna, con i suoi principi e presupposti di base, tutta una serie di opere francesi di questo periodo. Si legge ad esempio nella *Théorie de la démarche* di Balzac: «Tout mouvement a une expression qui lui est propre, et qui vient de l'âme. Les mouvements faux tiennent essentiellement à la nature du caractère, les mouvements gauches viennent des habitudes» (in Id., *Œuvres diverses*, ed. P.-G. Castex, R. Chollet et R. Guise, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, vol. XII, pp. 259-302, p. 297). Anche se all'epoca la fisiognomica non è considerata una scienza, le viene riconosciuto comunque il merito di affermare la fondamentale verità del collegamento esterno-interno del corpo, come si deduce dalla lettura del *Dictionnaire des sciences médicales*. A tal proposito, sempre Balzac, nella *Physiologie du mariage* informa: «La *Physiognomonie* de Lavater a créé une véritable science. Elle a pris place enfin parmi les connaissances humaines. Si, d'abord, quelques doutes, quelques plaisanteries accueillirent l'apparition de ce livre, depuis, le célèbre docteur Gall est venu, par sa belle théorie du crâne, compléter le système du Suisse, et donner de la solidité à ses fines et lumineuses observations» (in Ivi, vol. XI, pp. 903-1205, p. 1044).

⁴⁶ La *machine pour tirer les silhouettes* (il cui principio è spiegato nella traduzione francese dei *Fragmente* di Lavater), consisteva nel proiettare l'ombra di profilo su una carta trasparente in modo da poter calcare il contorno dall'altra parte. Il *physionotrace* era composto da una serie di braccia articolate e fissate su un piano veritcale, il quale permetteva di ottenere un profilo di grandezza naturale senza deformazioni prospettiche; la riduzione del profilo era possibile grazie al pantografo, inventato da Gilles-Louis Chrétien nel 1786. La limomachia fu invece inventata da Raphaël Pinion negli stessi anni. Cfr. M. Guéron, *L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie*, «Romantisme», 152, 2011, pp. 61-74.

⁴⁷ Ritorneremo sulle *Physiologies* in maniera molto più approfondita più avanti, nel capitolo III di questa Parte Prima.

senso, la figura di Charles Philipon, caricaturista, giornalista e direttore di giornali, impresario di quasi tutti i più importanti caricaturisti dell'epoca. Soprattutto attraverso di lui e i giornali che fonda e dirige – «La Silhouette», «La Caricature», «Le Charivari» – adesso è la Francia il paese-guida per la stampa satirica illustrata.⁴⁸ In questo secolo, infatti, la Francia colma parte del suo divario con l'Inghilterra per quanto riguarda la pubblicazione di libelli, giornali, *pamphlets*, almanacchi. In particolare, con Émile de Girardin (1806-1881) – fondatore nel 1836 del quotidiano di informazione politica «La Presse» – nasce una nuova politica del giornalismo, secondo la quale questo deve essere diretto verso il grande pubblico; in essa si inserisce anche la stampa satirico-caricaturale. La storia di quest'ultima non può essere distinta dalla storia della censura⁴⁹ e dei suoi ondeggiamenti lungo il corso dei secoli: è proprio la libertà di stampa del 1830 a innescare il consistente fenomeno della *petite presse*, ma si tratta di una libertà di breve durata a causa delle leggi di Settembre del 1835, le cui restrizioni comportano processi a caricaturisti, direttori e giornalisti – tra i quali lo stesso Philipon, che pare che proprio in carcere abbia abbozzato la celebre trasformazione di re Luigi-Filippo in pera, la quale gli procura una nuova condanna –⁵⁰ e la chiusura di parecchie testate, alcune dalla vita veramente breve.

⁴⁸ Philipon e il cognato Aubert intrecciano fortemente il commercio delle litografie con la direzione dei giornali soprattutto a partire dalla creazione della Maison Aubert, situata nella Galerie Véro-Diodat. Ritorniamo sull'argomento più avanti, nel capitolo III, par. 1.

⁴⁹ Sulla censura nei confronti della caricatura politica francese del XIX secolo, cfr. R. J. Goldstein, *Censorship of Political Caricature in Nineteenth Century in France*, Kent, The Kent State University Press, 1989: il libro analizza la legislazione, i meccanismi della censura e i mezzi e le strategie messe in atto dai giornali per difendersi, fino ad arrivare alla legge del 1881, che, in seguito al consolidamento del potere repubblicano, sopprime definitivamente la censura. Cfr. anche L. Baridon e M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., in particolare la sezione *La Sangsue*, pp. 179-190. Tra l'altro la censura nelle Leggi di Settembre e poi ancora durante il Secondo Impero riserva un diverso trattamento ai testi e alle immagini: le immagini, considerate alla stregua di azioni, risultava maggiormente colpite rispetto ai testi. Ciò può essere messo in relazione con il maggiore potere di evocazione delle immagini e con la 'magia d'immagine' di cui scrivono Kris e Gombrich in *I principi della caricatura*, cit., pp. 196-199, e *infra*, cap. I, par. 2.

⁵⁰ La pera, da allora, diviene infatti il simbolo caricaturale del re e diventa l'oggetto di tutte le sue trasformazioni in ogni genere di situazione comico-satirica. Torneremo sull'argomento nel capitolo II, par. 2.2.3.

Siamo all'era della grande caricatura francese: l'epoca di Honoré Daumier (1808-1879),⁵¹ l'Hogarth francese inventore di tipi umani (pensiamo al suo Robert Macaire), cronista della società borghese e dei turbolenti avvenimenti politici del tempo (il regno di Luigi Filippo, poi di Napoleone III, le rivoluzioni del 1830 e del 1848, la Comune e l'occupazione del 1870), smascheratore delle convenzioni della vita quotidiana nel contesto della metropoli parigina. È sua l'espressione «la caricatura non è un'arte divertente. È una missione!».⁵² Ancora, l'era di Grandville (pseudonimo di Jean-Ignace-Isidore Gérard, 1803-1847), che con le sue *Métamorphoses du jour* (1829)⁵³ rinnova la tradizione fisiognomica e zoomorfa di Della Porta e Le Brun;⁵⁴ di Gavarni (pseudonimo di Guillaume Sul-pice Chevalier, 1804-1866), il quale, tra le pagine del giornale di Émile de Girardin «La Mode» («la prima rivista artisticamente raffinata d'eleganza»⁵⁵), racconta la società mondana più che per mezzo dell'alterazione del disegno attraverso l'arguzia delle situazioni.

Su Daumier e Gavarni si possono leggere le suggestive parole di Lucien Re-fort:

Un Daumier nous révèle avec autant d'objectivité qu'un manuel d'histoire le tréfonds des âmes en proie au mal de la liberté; les mesquineries et les maladroites d'un gouvernement de spéculateurs sans envolée, l'anéantissement intellectuel et moral d'une bourgeoisie sombrant dans la médiocrité d'une vie sans idéal. [...] Au contraire les lorettes, les clodoches d'un Gavarni nous ouvrent les alcôves et les lieux de plaisir d'une société jouisseuse cyniquement, et amoral, bien curieux mélange d'une bohème licencieuse jusqu'à en devenir anarchique, et d'une sorte de dandysme systématique, d'un féminisme aussi endiablé et quelque peu pervers que déploient comme un paravent les femmes. [...] Et voilà sans doute les deux envers du décor. Par Gavarni et par Daumier, nous pénétrons l'âme vraie de cette époque. Façade brillante, de gaieté factice peut-être, de rire à demi caché sous le lop de bal

⁵¹ Su Daumier cfr. le belle pagine di W. Hofmann a lui dedicate in *La caricature de Vinci à Picasso*, cit., pp. 45-49.

⁵² H. Daumier, cit. in E. Gianeri, *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967, p. 27.

⁵³ Ne *Les métamorphoses du jour* (Paris, Aubert, 1829) ogni tavola metamorfizza un tipo sociale in animale, travestito a sua volta da essere umano.

⁵⁴ Su Grandville, Enrico Gianeri scrive: «I suoi disegni erano fantasie – quelli di Daumier, realtà – sogni, incubi, cose, animali, con le passioni, i vizi, gli atteggiamenti degli uomini» (*Storia della caricatura europea*, cit., p. 38).

⁵⁵ Ivi, p. 34.

masqué, et d'autant plus trouble; mais derrière la façade, le galetas et la misère et toutes les turpitudes qui la suivent trop souvent.⁵⁶

Nell'epoca del suo massimo successo, la caricatura diventa l'emblema della democratizzazione delle immagini, passando da pratica di atelier ad arte diffusa sulle strade, nelle vetrine delle gallerie, dove i parigini potevano riconoscersi, specchiarsi e guardare in faccia i loro segreti. Nella seconda metà del XIX secolo la caricatura, diffusa e perseguitata, è ormai un vero e proprio genere artistico: ha già i suoi teorici, i suoi storici, i suoi conoscitori e critici. Appaiono infatti le prime opere storiche a essa consacrate, in particolare *A History of Caricature and Grotesque* di Thomas Wright (1865) e il primo volume dell'*Histoire de la caricature antique* di Champfleury (seguita poi nello stesso anno dall'*Histoire de la caricature moderne*; in tutto 6 volumi pubblicati fino al 1888) e il primo intervento critico di rilievo, a opera di Charles Baudelaire, all'interno di *De l'essence du rire* (1855).⁵⁷ Nell'era della riproduzione, anche la caricatura diventa un prodotto seriale, diffusa in quell'alternativa al museo rappresentata dalla strada: allo spazio organizzato del museo, che espone oggetti di valore alto disponendoli secondo un percorso predeterminato, si oppone la varietà multiforme e caotica della strada, che ora spalanca a un pubblico eterogeneo un vasto repertorio di immagini. Ancora una volta quest'affascinante pratica, come ha fatto fin dall'inizio, si oppone a un modello ufficiale e alto contribuendo a inaugurare e codificare nuovi sistemi di riferimento, nuovi luoghi di aggregazione e nuove idee sull'arte.

Negli anni Quaranta e Cinquanta del XIX secolo, seguendo l'esempio di Francia e Inghilterra, il giornalismo satirico si estende in tutta Europa, arrivando anche sul suolo italiano, quando l'urgenza di una nazione unita e indipendente richiede delle armi più incisive, in grado di formare un'opinione, di convogliare e raccogliere le idee e le aspirazioni di molti per condurre verso l'azione concreta. Siamo al Risorgimento, che trasforma la caricatura italiana da capriccio di artista a strumento di lotta, «grido dei cittadini». Come scrive Enrico Gianeri – conosciuto anche come Gec, il caricaturista autore della *Storia della caricatura europea* – «il 1848-1870 della caricatura italiana può essere paragonato al 1830-1871

⁵⁶ L. Refort, *La caricature littéraire*, cit., pp. 37-38. Gavarni viene apprezzato addirittura da Nietzsche, che vi coglie l'unione di esasperato pessimismo, cinismo e nichilismo con il buon umore. Cfr. G. Campioni, *Il «Sentimento del deserto» dalle pianure slave al vecchio Occidente*, in F. Nietzsche, *Il Nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide* [1887], trad. it., a cura di G. Campioni, Milano, Adelphi, 2006, pp. 49-60, pp. 55-56.

⁵⁷ Ora in C. Baudelaire, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975, vol. II, pp. 525-543.

della caricatura francese».⁵⁸ Prima del Risorgimento, infatti, in Italia non esistevano fiorenti stampe satiriche perché non esistevano botteghe di stampa; un grande impulso viene anche qui dall'introduzione della litografia, che fa la sua prima apparizione a Torino nel 1818 grazie a Benedetto Felice Festa. Allo stesso modo che in Francia, la premessa per la fioritura del giornalismo, e quindi della branca del giornalismo umoristico, è la libertà di stampa succeduta ai movimenti rivoluzionari del 1848, la quale suscitò un'immensa proliferazione di fogli umoristici. Tra i più importanti ricordiamo l'«Arlecchino» di Napoli, «Lo Spirito Folletto» di Torino, «Il Lampione» di Firenze, il «Don Pirlone» di Roma, «La Strega» di Genova. Questi unificano la penisola prima della sua effettiva unità: sono accomunati infatti dal tono, dalla struttura, dal formato, dalla presenza di illustrazioni caricaturali, e dall'intento di parlare al popolo degli urgenti problemi risorgimentali. Come in Francia, anche in Italia la storia del giornalismo umoristico non può essere dissociata da quella delle diverse leggi sulla censura legate quindi ai diversi avvicendamenti politici: pensiamo al fatto, ad esempio, che, dopo la grande ondata della stampa satirica del 1848-1849, ci sarà un arresto in seguito alla repressione austriaca e poi una nuova fioritura negli anni 1856-1859. Questi ultimi giornali, però, a differenza di quelli quarantottardi, proprio per sfuggire alla censura, saranno orientati verso la satira culturale e si rivolgeranno solo per via allusiva ai fatti politici.⁵⁹

Con l'arrivo della caricatura moderna anche in Italia, la pratica caricaturale chiude il cerchio. Nata sul suolo italiano come gioco d'artista riservato ad ambienti ristretti, grazie all'acquisizione del diritto dell'artista alla rappresentazione del brutto e alla conquista di forme alternative di sperimentazione formale, cresciuta in Inghilterra e poi in Francia come arte in grado di parlare al popolo e raccontare e criticare la società al fine di muovere all'azione, nasce in Italia una seconda volta, uscendo dagli atelier e camminando per le strade in mezzo alla gente. Non solo per giocare, ma per gridare, smascherare:

Comme le libelliste, le caricaturiste ne recule pas devant une personnalité directe; il immole à la moquerie tout homme qui a le malheur d'avoir une défectuosité physique ou morale qui prête au ridicule, ne respectant ni le trône, ni l'autel, ni l'homme en place, ni l'homme privé; tantôt satisfaisant sa vengeance particulière, tantôt

⁵⁸ E. Gianeri, *Storia della caricatura europea*, cit., p. 55.

⁵⁹ Torneremo comunque in maniera più approfondita sul fenomeno italiano del giornalismo umoristico del XIX, in particolare nella Parte Seconda del presente studio.

obéissant au cri public, il prend un individu connu ou inconnu et le fait montrer au doigt.⁶⁰

Il gesto del folle che indica ridendo e che in maniera goliardica e apparentemente innocente capovolge il mondo, scorona i re e incorona i buffoni, protesta contro il sistema esistente e apre la strada al nuovo, resta rivoluzionario e irriverente, ma diventa ora più aggressivo, spingendosi al di là dei sistemi estetici. Con l'audacia e il coraggio della risata, si muove serpentinamente verso i sistemi politici e sociali e strappa veli e maschere a ogni passo, al fine di ingrandire e far vedere a tutti realtà fin troppo nascoste da strati su strati di apparenza, e diffondere lo sdegno e lo spirito libertario per immaginare e concretizzare sistemi alternativi un poco migliori.

2. Aggredire, svelare, correggere

Dopo averne riepilogato la storia, è bene adesso focalizzarsi sul gesto del caricaturista-buffone, sulla sua radice, la sostanza, il fine profondo. Proveremo quindi a spingerci all'interno del meccanismo caricaturale e, passando attraverso gli interventi critici più importanti, proveremo a enucleare gli elementi irrinunciabili del fenomeno e i suoi tratti costanti in termini di motivazioni e scopi, i quali ci serviranno per comprendere perché il giornalismo umoristico, e Collodi all'interno di esso, scelgono proprio il linguaggio caricaturale come mezzo preferenziale di espressione.

Prima di tutto, c'è da dire che il fenomeno caricaturale prevede necessariamente tre soggetti: il caricaturista, l'oggetto da caricaturare e il pubblico a cui il primo si rivolge e ammicca.

Il primo soggetto, il caricaturista, unisce i tratti del bambino a quelli del buffone medievale: prendendo di mira un personaggio e distorcendone i tratti collega in maniera ambivalente l'istinto al gioco e il piacere dell'aggressione. La caratteristica dell'aggressione viene messa in risalto fin dalle prime definizioni della caricatura ed è sottolineata a partire dal primo importante studio teorico su di essa, il quale rappresenta ancora un punto di riferimento imprescindibile nel settore: quello di Kris e Gombrich.⁶¹ Kris parte dal saggio di Freud sul motto di

⁶⁰ A. Pichot, *Notice*, cit., p. 79.

⁶¹ Si tratta di *Psychology of Caricature*, «Imago», XX, 1934, e in «International Journal of Psycho-Analysis», XVII, 1936, e del già citato *The Principles of Caricatures*, poi inseriti nella

spirito,⁶² in cui il meccanismo alla base di quest'ultimo viene messo in relazione con quello in atto nel sogno poiché sia nel sogno che nel motto di spirito agisce il processo primario. Nel motto di spirito, però, a differenza che nel sogno, l'io controlla intenzionalmente il processo primario e lo sfrutta a fini comici: l'io riesce in questo modo a padroneggiare la tensione tra istinti e super-io. Per Freud, infine, il piacere del comico – in azione quindi anche nel motto di spirito – deriva dal risparmio di energia psichica unito allo stretto rapporto con la vita infantile. Kris, prima da solo e poi in uno studio con Gombrich,⁶³ parte da queste basi e allarga l'analogia con il sogno dal motto di spirito alla caricatura. Nei suoi studi il piacere del fenomeno caricaturale viene ricondotto al conflitto di ambivalenza dell'adulto,⁶⁴ che, nelle forme tendenziose del comico, tra le quali un posto importante spetta alla caricatura, riesce a controllare nello stesso momento sentimenti di ammirazione e di repulsione, provvedendo così a una riduzione del consumo psichico secondo l'idea freudiana sul comico: l'io, al servizio del principio del piacere, risparmia energia rifiutando la repressione delle tendenze aggressive, espresse infatti attraverso l'invenzione comica. Dunque gioco infantile – richiamato anche dagli stessi procedimenti tecnici della caricatura: la semplificazione e la schematizzazione in pochi tratti – e aggressione, che libera l'energia repressa. A proposito dell'aggressione, Kris e Gombrich si soffermano su uno dei precedenti della caricatura, ossia i dipinti diffamatori contro i nemici sconfitti che si affiggevano sulla facciata del palazzo municipale in epoca tardo-medioevale. Più che attraverso la trasformazione dei tratti fisiognomici di una persona, l'aggressione in questo caso si verificava per mezzo del contesto simbolico in cui veniva

raccolta di saggi a cura di E. Kris, *Psychoanalytic explorations in art* (1952, ed. it.: *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 169-184 e pp. 185-200).

⁶² S. Freud, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Per una recente lettura di quest'importante saggio freudiano, cfr. G. Sias, *Il motto di spirito nei suoi rapporti con la verità*, in O. Coloru e G. Minunno (a cura di), *L'Umore in prospettiva interculturale. Immagini, Aspetti e Linguaggi*, Atti del II Convegno Internazionale di Lucca-Collodi, 6-8 aprile 2009, Parma, Atelier, 2014, non numerato.

⁶³ Cfr. *supra*, nota 61.

⁶⁴ Il carattere di ambivalenza è proprio della maggior parte dei fenomeni comici, i quali, secondo E. Kris (*Sviluppo dell'io e comicità*, in Id., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 201-214), sono legati a conflitti passati dell'io e dunque lo aiutano a superare una paura non completamente assimilata. L'ambivalenza del riso è sottolineata da più parti: ad esempio Léon Dumont, in *Des causes du rire* (Paris, Auguste Durant, 1862) e in *Théorie scientifique de la sensibilité* (Paris, G. Baillière, 1875), la collega alla doppia eccitazione dello spirito, portato a formare sullo stesso oggetto due giudizi opposti, uno negativo e uno positivo. Questi due giudizi non sono posti come simultanei, ma come due alternative in rapidissima successione.

inserita l'effigie, ma importante risultava soprattutto il rapporto tra l'immagine della persona e la persona stessa. I due studiosi spiegano quindi la tarda comparsa della caricatura grafica ricorrendo all'idea della latenza della magia d'immagine: l'immagine, più antica e ancestrale rispetto alla parola – la quale invece viene più facilmente percepita come un segno convenzionale – è sentita in queste prime forme protocaricaturali come un doppio della persona:

La caricatura è un giuoco col potere magico dell'immagine e perché questo giuoco risulti lecito e stabilmente accettato, occorre che la credenza nella reale efficacia dell'incantesimo sia fermamente controllata. Ovunque la deformazione dei tratti umani, sia pure sulla carta, venga considerata non uno scherzo, ma una pratica pericolosa, non può sorgere la caricatura come arte.⁶⁵

Dunque, a uno stadio primitivo (magico-stregonesco) in cui si crede che l'azione sull'immagine colpirà realmente la persona rappresentata (immagine = persona), succede una seconda fase in cui l'azione ostile è compiuta sull'immagine anziché sulla persona (nei cartelli diffamatori per esempio), e infine la fase superiore, veramente caricaturale, che prevede come azione ostile una trasformazione dell'immagine della persona, che viene reinterpretata e alterata nei suoi tratti. Il cambiamento del paradigma culturale, spostato verso una maggiore razionalità, porta a non credere più che l'operazione sull'immagine possa, come in una specie di sortilegio, ferire realmente la persona, tuttavia la caricatura, soprattutto grafica, conserva comunque una forte potenza aggressiva, avvertita dalla vittima e dal contesto sociale in cui l'immagine deformata viene diffusa. La maggiore durezza della censura sulle immagini rispetto alle parole in alcuni periodi della storia o le ricorrenti polemiche sulla satira grafica stanno a testimoniare ancora oggi questa forza, purtroppo anche attraverso i recenti esiti tragici.⁶⁶

Questo gioco aggressivo con il potere magico dell'immagine è da collegare, da un lato, alla regressione infantile come rottura e deviazione rispetto alla razionalità sociale borghese del lavoro e della serietà (e quindi al generale fenomeno del riso e alle diverse manifestazioni del comico come distensione rispetto alle codificate norme di comportamento adulto); dall'altro al senso di superiorità, che per molti pensatori, a partire da Hobbes, è condizione preliminare al piacere comico, e che prevede il distacco e la non identificazione con la persona presa di

⁶⁵ E. Kris e E. Gombrich, *I principi della caricatura*, cit., p. 198.

⁶⁶ Sulla valenza politica delle immagini in quanto strumento di potere e persuasione si veda lo studio di C. Ginzburg, *Paura, reverenza, terrore*, Milano, Adelphi, 2015.

mira. Seguendo la teoria sul comico formulata da Hobbes,⁶⁷ nel fenomeno caricaturale il nostro amor proprio esce vincente – appagando quindi il senso di superiorità – dal paragone tra il nostro aspetto e quello della persona derisa, e per questo si ride. Affinché il riso caricaturale si verifichi è necessario, però, come sottolinea Paul Gaultier in *Le rire et la caricature*, che il pubblico permanga in quello stadio intermedio, di «demi-illusion»,⁶⁸ in bilico tra il reale e la finzione, tra la verosimiglianza e un principio di irrealtà – garantito dall'esagerazione – che impedisce di pensare di essere in presenza di persone reali, fatto che invece condurrebbe ad abbandonarsi all'identificazione empatica e alla pietà. Si tratta esattamente del paradosso caricaturale di cui scrive Gurisatti,⁶⁹ fondato sull'equilibrio tra mimesi ed espressività, verosimiglianza ed esagerazione. Affinché l'aggressione caricaturale riesca, come si ricorderà, la somiglianza viene raggiunta e perpetrata tramite l'alterazione e l'esagerazione dei tratti: la caricatura deve cioè risultare

[...] mimeticamente espressiva o espressivamente mimetica, come il ritratto, però lo è con *valori invertiti*: mentre infatti il ritratto – teso a svelare la sublimità del volto – è *più mimetico che espressivo* [...], la caricatura – tesa a smascherare la comicità del volto – è *più espressiva che mimetica*, suppone cioè una maggiore aggressività da parte dell'artista e un'autoaffermazione tendenziosa sull'oggetto.⁷⁰

Questo maggiore sbilanciamento verso l'espressione e l'esagerazione, però, non cancella, sempre seguendo Gurisatti, lo scopo veritativo e cognitivo (proprio anche del ritratto): secondo la logica dell'*utile dulci*, «la caricatura ci consente di accedere cognitivamente a un lato vero della persona del raffigurato attraverso la scorciatoia tendenziosa del comico, risparmiando energia».⁷¹ Lo scopo veritativo viene raggiunto proprio attraverso il polo mimetico della caricatura, che è il mezzo attraverso il quale questo tipo di arte conserva tuttora qualcosa di perturbante: essa cioè ferisce e minaccia proprio perché il soggetto che ritrae è somigliante, seppur deformato.

⁶⁷ T. Hobbes è il primo, nel *Leviatano* (1651), a formulare la teoria del piacere del comico legato al sentimento di superiorità che si prova in contrasto con un oggetto di cui viene presentata la bassezza.

⁶⁸ P. Gaultier, *Le rire et la caricature*, cit., pp. 37-62, p. 55.

⁶⁹ Cfr. *supra*, par. 1.

⁷⁰ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 264.

⁷¹ Ivi, p. 274.

Ci stiamo spostando adesso verso il secondo soggetto del fenomeno caricaturale: la persona oggetto della trasformazione caricaturale, la quale viene cioè svelata, smascherata dal caricaturista al di là della sua volontà. Come nel ritratto, si vuole cogliere ciò che distingue una persona da un'altra, la sua verità individualizzante, l'idea dietro il fenomeno, non attraverso una copia del reale dunque, ma tramite un atto interpretativo dell'artista.⁷² Come fa notare Spinicci in *Il ritratto e la caricatura*, a differenza che nel ritratto, in cui, attraverso il meccanismo della messa in posa – che unisce la consapevolezza di essere osservato alla sospensione della prassi –, la persona raffigurata può veicolare un racconto identitario,⁷³ nella caricatura il racconto è in terza persona, quindi non veicolato dalla persona ritratta. Dev'essere dunque un ritratto colto in maniera attimale e che prende alla sprovvista la persona, svelando una verità nascosta probabilmente anche al caricaturato stesso. La caricatura è collegata dunque all'immediatezza e all'occasionalità, due caratteristiche che vanno tenute bene in mente se si tiene conto dell'importanza che acquisterà quest'arte all'interno del giornale. Essa consiste quindi nel «manifestarsi improvviso ed involontario di una soggettività nascosta»,⁷⁴ sorprendendo il soggetto nello svolgimento di attività quotidiane (e dunque non sospendendo la prassi) attraverso i segnali inconsci emessi dal corpo.⁷⁵

Sotto la posa del volto, sotto il suo equilibrio apparente, la caricatura scopre una verità che è tenuta nascosta a fatica, quasi che il nostro volto fosse quello che traspare nel momento in cui smontiamo dalla volontarietà e dall'ufficialità degli atteggiamenti. [...] Il ritratto propone una narrazione identitaria, la caricatura strappa una

⁷² Anche il ritratto, infatti, vuole cogliere «la norma nascosta che un viso, nelle sue manifestazioni consuete, rivela solo in parte» (P. Spinicci, *Il ritratto e la caricatura*, cit., p. 19).

⁷³ Nelle parole di P. Spinicci: «Un ritratto ci dice: “quello che vedi sono proprio io, perché proprio io ho deciso quale sia la veste che deve consentirti di riconoscermi”. Di questa voce lo spettatore deve prendere atto, ma deve insieme tentare di saggiare la validità di ciò che essa propone» (Ivi, p. 59).

⁷⁴ Ivi, p.100.

⁷⁵ L'intento 'rivelativo' della caricatura viene messo in evidenza anche nella definizione che di essa fornisce Paolo Santarcangeli: «Ritratto o scritto che, con intenti comici o satirici, accentua fino alla deformazione i tratti caratteristici di un modello; e caricaturista è chi, ispirandosi principalmente al brutto, scruta dentro l'individuo preso di mira e si propone di rilevarne e rivelarne la vera essenza attraverso la deformazione del suo aspetto esterno, collegandolo sovente ai suoi atti, ugualmente esasperati» (*Homo ridens. Estetica, Filologia, Psicologia, Storia del Comico*, Firenze, Olschki, 1989, p. 98).

maschera – la differenza è qui, ma in questa differenza si manifesta il carattere aggressivo della caricatura, il suo essere un'immagine che tende a colpire la persona raffigurata e a ferirla.⁷⁶

Come evidenzia Georg Simmel nell'importante studio *Il volto e il ritratto*, ciò che il caricaturista vuole cogliere è la perdita di armonia e di unità dei tratti espressa dal corpo della vittima e soprattutto dal volto (in cui più compiutamente si rispecchia l'anima della persona),⁷⁷ da ricondurre a una perdita del dominio spirituale di sé. La caricatura coglie cioè i momenti in cui il principio unificante dell'anima – capace solitamente di dominare «elementi che si muovono in completa libertà, infinitamente differenziati, incalcolabili»⁷⁸ – si rompe. Simmel inoltre scrive della caricatura come di un'esagerazione di secondo grado, in quanto l'esagerazione è già presente nell'oggetto caricaturato: la caricatura rappresenta quindi una «lente d'ingrandimento che rende visibile quello che in un primo tempo a occhi nudi non riusciamo a vedere, ma che diviene accessibile una volta che l'ingrandimento abbia mostrato che cosa bisogna cercare, e dove».⁷⁹ L'eccesso, dunque, diventa il mezzo procedurale fondamentale per ingrandire e rendere evidenti i segni corporei che indicano le rotture di equilibrio tra le facoltà della vittima a vantaggio di una passione dominante.⁸⁰ Seguendo Balzac, «L'abus soit du corps, soit de la tête, éternelle plaie des sociétés, cause ces originalités physiques, ces déviations dont nous allons nous moquant sans cesse».⁸¹

Il caricaturista vuole così scoprire le contraddizioni di cui è intessuta la natura, manifestando un profondo bisogno di verità e di smascheramento, esplicitati nella pratica caricaturale anche per mezzo dei diffusissimi motivi dell'ombra, lo

⁷⁶ P. Spinicci, *Il ritratto e la caricatura*, cit., pp. 92-93.

⁷⁷ Scrive G. Simmel: «Forse attraverso i suoi movimenti il corpo può esprimere i processi psichici con la stessa efficacia del viso. Ma solo nel viso essi si coagulano in forme solide, capaci di rivelare l'anima una volta per tutte». Per questo il volto diviene «il luogo geometrico della personalità intima» (*Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985, p. 46). In particolare, per il filosofo è l'occhio il «vertice della capacità del volto di rispecchiare l'anima» (Ivi, p. 48).

⁷⁸ Ivi, p. 59.

⁷⁹ Ivi, p. 69.

⁸⁰ Cfr. P. Gaultier, *Le rire et la caricature*, cit.

⁸¹ H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, cit., p. 298. In questo senso la caricatura, stando alla teoria di K. Rosenkranz in *Estetica del brutto* (1853, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1984), arriva a fare da ponte tra il comico e il brutto, visto che essa non accetta pedissequamente il reale ma mostra l'imprevedibile e l'inconsueto propri alla disarmonia e alla sproporzione.

specchio, la maschera.⁸² Il desiderio di verità però non basta. Il caricaturista, erede del *fool*, vuole che a partire da quella verità si rifletta, e di conseguenza si faccia andare avanti il pensiero, mettendo in discussione vecchi valori, disordinando tutto per poi ricostruire un nuovo ordine. Egli pretende quindi che questo bisogno di verità diventi contagioso, allargandosi da lui al pubblico di lettori/osservatori, i quali attraverso la caricatura potranno così riuscire a vedere, guardare oltre e dietro il mero fenomeno. Si chiude così il cerchio, con il terzo imprescindibile soggetto del fenomeno caricaturale: l'osservatore/lettore, il pubblico.

La caricatura si pone fin dai procedimenti tecnici come un'arte della rottura, individuando i segni corporei che tradiscono la perdita dell'equilibrio e dell'armonia. Come abbiamo mostrato nel primo paragrafo, inoltre, l'arte caricaturale si offre anche storicamente come infrazione alle regole del bello e alle norme formali e tradizionali di riferimento: lo sottolinea in particolare Hofmann, scrivendo di essa come di un'arte duale che dipende sempre da un modello e da una regola, un sistema codificato al quale si oppone, in modo da farsi riconoscere come elemento di provocazione e di protesta. Ma ancora di più la caricatura rappresenta una protesta proprio in relazione all'oggetto che prende di mira, e nel fare ciò utilizza un linguaggio cifrato che le permette di instaurare una necessaria complicità con il suo pubblico, il quale si trova così a dover cooperare attivamente per la buona riuscita del fenomeno:⁸³ ciò di cui si ride è qualcosa che nel tempo in cui si ride è ancora stimato, è «ciò che ancor oggi è rappresentato dal super-io».⁸⁴

⁸² Cfr. *infra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.2.

⁸³ La caricatura è caratterizzata infatti «d'une sphère populaire et d'une sphère ésotérique. Bien que destinée à exposer et à proclamer, elle est aussi soumise à des tendances qui la conduisent à une écriture mystérieuse. Elle présuppose souvent, chez le public, une connaissance poussée des allusions graphiques, ainsi que la capacité de déchiffrer des signes purement linéaires. Elle penche tantôt vers l'évidence la plus frappante, tantôt vers une ambiguïté obscure» (W. Hofmann, *La caricature de Vinci à Picasso*, cit. p. 53). È stato a tal proposito sottolineato da più parti quanto sia fondamentale il ruolo del lettore nella scrittura comica in generale per completare il senso e cooperare alla ricerca e alla costruzione di un nuovo senso.

⁸⁴ E. Kris, *Psicologia della caricatura*, cit., p. 182. In questo senso la caricatura manifesta il carattere sociale di tutte le forme comiche tendenziose, che secondo Freud è legato a due fattori: il fatto che «l'approvazione di un'altra persona è utilizzata come giustificazione della propria aggressività» e l'«invito rivolto all'altra persona perché questa adotti una linea comune di aggressione-regressione» (Ivi, p. 177). Kris conclude quindi, collegando la riflessione di Freud a quelle di altri studiosi, che le forme tendenziose dell'espressione comica servono a conquistare e sedurre l'ascoltatore (Ibidem).

Il riso caricaturale assume allora una funzione sociale: quella di far prendere le distanze dal sistema di valori presente attraverso un processo di straniamento che permette di guardare l'oggetto dal di fuori, vederlo dunque con altri occhi, e riuscire in questo modo a svalutarlo. Seguendo la teoria di Charles Lalo in *Esthétique du rire*,⁸⁵ si ride di ciò che può perdere valore, di ciò che si rispetta, considerando che il riso estetico si sostanzia nel «passage d'un terme à un autre avec perte de valeur», o ancora nella «resolution d'une dissonance entre deux voix sur la note inférieure»,⁸⁶ dunque in un gioco di svalutazione che unisce i due meccanismi del contrasto e della degradazione.⁸⁷ In questo senso, la caricatura, in quanto uno dei fenomeni più emblematici del riso estetico, diventa un misuratore di valori in un determinato contesto storico, al quale risulta strettamente connessa. Questo processo di svalutazione si connota poi come investimento sul diverso e si pone quindi al pubblico come invito alla critica dei valori vigenti:

Ciò che si manifesta come gioco di svalutazione [...] è allora possibilità di riconoscere criticamente un valore, di riformularlo, di farne l'analisi ed evolverlo all'interno della propria coscienza per restituirlo in nuova forma a se stessi e alla collettività. [...] Attraverso la svalutazione mentale di un valore, in un discorso di contrappunto tecnico, si ottempera pertanto propriamente a una funzione sociale: esigenza di riforma, evoluzione, rivoluzione, cui il riso prepara.⁸⁸

Allo spettatore viene dunque rimesso il momento morale del riso, derivato proprio dal dialogo tra voci discordanti e dall'accento posto sulla voce alternativa, che sottende una profonda esigenza di trasformazione di un'idea o di un sistema di idee: «L'armonia insomma si perde perché sia affinata. Il riso estetico funge così da moderatore e va a equilibrare la fissità dei valori, il loro diventare

⁸⁵ C. Lalo, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, in particolare al capitolo II, *Le rire esthétique comme jeu de dévaluation*, riprodotto in «Kamen'», 46, gennaio 2015, pp. 7-31.

⁸⁶ Ivi, p. 15.

⁸⁷ La teoria di Lalo del riso come processo di svalutazione prende dal pensiero che Kant espone nella *Critica del giudizio* (1790), in cui il contrasto comico è visto come un processo discendente, come la risoluzione dell'attesa in nulla. La teoria del contrasto – connessa al meccanismo della superiorità – è alla base di quasi tutte le definizioni sul comico. Su quest'argomento si veda: A. Piccoli Genovese, *Il comico, l'umore, la fantasia*, Torino, Fratelli Bocca, 1926, e P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., *passim*, pp. 273-276. Si consulti il libro di Santarcangeli anche per le diverse teorizzazioni sul comico attraverso il tempo (Seconda Parte, pp. 225-430) e per l'ambiguità delle definizioni di umorismo e comico e le diverse manifestazioni del riso (parodia, satira, caricatura, ironia), pp. 3-143. Sulla satira e la caricatura, in particolare, cfr. Ivi, pp. 79-99.

⁸⁸ S. Calderoni, *L'estetica del riso di Charles Lalo*, «Kamen'», 46, gennaio 2015, pp. 33-37, p. 35.

abitudini. [...] mobilita un approfondimento che conduce a un ordine mentale nuovo». ⁸⁹ Vicino a queste le seguenti riflessioni di Mikes sulla critica e il dubbio umoristici che portano all'avanzamento: «Umorismo vuol dire scetticismo e dubbio su tutto: su tutti i valori, virtù, costumi, dogmi e persino sui fatti stabiliti; e, in primo luogo, su se stessi. La maggior parte del progresso fu un frutto dello scetticismo e del dubbio. Senso d'umorismo è maturità e saggezza». ⁹⁰ Dall'armonia di un sistema stabilizzato si passa quindi alla disgregazione dell'armonia, funzionale per condurre a una nuova armonia, questa volta frutto di riflessione e analisi critica, dunque perfezionata e migliorata. Quest'azione è resa possibile proprio dalla logica del contrasto, attraverso la quale due oggetti molto distanti (ideale e reale) sono associati e richiamati e proprio la loro vicinanza causa uno choc che rende evidente la loro diversità. ⁹¹

La logica liberatoria messa in atto dalla caricatura nella sua forma moderna esplicita dunque la volontà carnevalesca di esibire un mondo alla rovescia che sovverta i valori, che offra un'alternativa al potere, ma non in maniera innocente, e quindi nel senso di una compensazione rispetto alla serietà del mondo ordinario che non fa che confermare lo stesso sistema che sta attaccando. ⁹² Ciò a cui si mira è invece un sovvertimento reale di valori attraverso una presa di coscienza – ottenuta mediante l'esagerazione e l'ingrandimento – di ciò che nella realtà non va più bene e che quindi è necessario mettere in discussione per il fine dell'avanzamento. ⁹³ In questo modo la caricatura sconfinava dal campo dell'arte verso quello

⁸⁹ Ivi, p. 36.

⁹⁰ G. Mikes, cit. in P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., 416.

⁹¹ Cfr., ad esempio, il pensiero di G. Páskándi, trattato in Ivi, pp. 387-390, in particolare p. 387.

⁹² È il meccanismo seguito dai riti carnevaleschi medievali, su cui si fonda la concezione del corpo grottesco. Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 405-479.

⁹³ Interessanti a tal proposito anche le riflessioni baudelairiane sul comico in *De l'essence du rire*, cit. Secondo Baudelaire, il comico, in quanto frutto di una caduta originaria, perdita di innocenza rispetto alla saggezza primigenia, rappresenta il veicolo di una deviazione da ogni a priori stabilito o valore codificato, manifestando in questo modo la sua forza aggressiva e distruttiva: allo stesso modo in cui i bambini giocando con un oggetto arrivano spesso a distruggerlo come se volessero spogliarlo e vederne l'anima, così il comico distrugge i valori esistenti per ridurre la realtà a un punto nullo dal quale si può soltanto risalire e ricostruire. Nel «comico assoluto» (il grottesco insito nella natura delle cose e recepibile per intuizione, da distinguere dal «comico significativo», che consiste nell'osservazione morale dei costumi), secondo il poeta ci si riavvicina a quell'assoluto dal quale ci si era allontanati con la 'caduta' comica: «Ma questo riavvicinamento al valore è solo relativo: non si tratta certo del recupero di sistemi ideologici a priori, ma solo della spinta per un salto, di una tensione vibrante e sempre insoddisfatta, attraverso cui l'uomo caduto nella storia prova a rimettersi intuitivamente in contatto con una dimensione

della polemica, del *pamphlet*; ed è per lo stesso motivo che essa, nella sua forma moderna, non può essere disgiunta dal tempo storico al quale appartengono caricaturista, caricaturato e pubblico. La caricatura elegge quindi come suo habitat preferenziale il giornale, connotandosi come documento storico e arma sociale. L'intento più profondo del meccanismo caricaturale consiste allora nell'individuazione di un limite (sociale, mentale, comportamentale) e nel suo superamento, spingendosi oltre,⁹⁴ avvicinandosi quindi alla definizione che Benedetto Croce fornisce di «umorismo»: «L'umore è una forma artistica che ha per suo significato la distruzione del limite, con la coscienza di essa distruzione. E perciò questa forma compare nei momenti di dissoluzione sociale».⁹⁵

infantile, precedente ad ogni a priori e ad ogni valore. Il comico assoluto [...] va al di là di tutti i vincoli creati dalla razionalità corrente, di tutte le norme metafisiche» (G. Ferroni, *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 21). C'è da sottolineare che rispetto alle teorie precedenti sul comico, Baudelaire ha aggiunto al principio della superiorità di chi ride quello della sua malvagità e imperfezione. A proposito del riso come caduta, Hiddleston ha provato a dimostrare un avvicinamento del meccanismo in atto nei *poèmes en prose* baudelairiani dello *Spleen de Paris* al meccanismo caricaturale: anche nei *poèmes en prose* si descrive infatti un movimento di caduta dall'ideale allo *spleen*, dal sublime al grottesco, dalla poesia alla prosa. Nella caricatura tuttavia si mostra il passaggio al grottesco come già avvenuto, rispetto a un sublime assente nella rappresentazione e che possiamo solo immaginare. Cfr. J. A. Hiddleston, *Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature*, «Romantisme», 74, 1991, pp. 57-64. Inoltre, a partire dal commento a *De l'essence du rire* e alla *Prefazione* del *Cromwell* di Victor Hugo, A. Vaillant arriva a definire la particolarità del riso durante la modernità della Francia del XIX secolo, definizione nella quale il comico arriva a confondersi con il lirismo (cfr. A. Vaillant, *Modernité et culture du rire*, «Cahiers de Narratologie», 25, 2013, ed. E. Comoy Fusaro, <http://narratologie.revues.org/6774>, pas numéroté; Id., *Le Rire moderne*, Nanterre, Presses de Paris Ouest, 2013).

⁹⁴ Riguardo al superamento dei limiti, G. Simmel si esprime in maniera molto suggestiva: «che esista in generale una caricatura, non è che la caricatura di quel tratto fondamentale della nostra natura umana: che siamo superatori di limiti» (*Il volto e il ritratto*, cit., p. 69), e ci troviamo costantemente «tra sviluppo e forma saldamente impressa» (Ivi, p. 70).

⁹⁵ B. Croce, *L'umorismo*, in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [1910], Bari, Laterza, 1923, vol. II, 277-289, p. 278. Anche più recentemente l'umorismo è stato associato alla minaccia dell'ordine stabilito (cfr. D. Grojnowski et B. Sarrazin, B., ed., *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne (1870-1914)*, Paris, Omnibus, 2011), e si è provato a dimostrare il ruolo motore della crisi, dei periodi di crisi, nella nascita dell'umorismo (cfr. E. Comoy Fusaro, ed., «Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives», 25, 2013. *Humour et modernité dans les littératures de langues romanes du XIXe au XXIe siècle*, <https://narratologie.revues.org/6743>). Il caricaturista si avvicina dunque a ciò che per alcuni rappresenta lo spirito dell'umorista: «accoglie essenzialmente e deliberatamente codici di comportamento diversi o almeno discordanti da quelli che lo circondano, oppure inconciliabili con le «idées reçues» che giudica infondate o false; e quindi si adopera per rivelarne la celata incongruenza, mettendo così

La caricatura dunque si configura come un'arte in cui un soggetto aggredisce un oggetto vile e viziato ma ancora stimato, in modo che chi osserva, il suo pubblico, possa prendere una distanza critica da quell'oggetto, possa metterlo in discussione e riuscire conseguentemente a immaginare un oggetto nuovo, che superi l'oggetto originario in quei tratti ingranditi, ma che comunque tradivano un reale eccesso, una reale esagerazione. Questa descrizione del fenomeno caricaturale rende ancora più evidente il suo configurarsi come un'arte della satira, la quale ha inevitabilmente bisogno del dialogo con il pubblico per riuscire nel suo intento correttivo e morale.⁹⁶ Paul Gaultier definisce infatti la caricatura come una «satire dessinée» o come «dessin satirique», mettendone in luce il fine migliorativo:⁹⁷ la caricatura rappresenta la protesta di ciò che dovrebbe essere (l'ideale) contro ciò che è (il reale), e i caricaturisti sono, oltre che analisti,⁹⁸

in atto una funzione (ambizione o vocazione) educativa» (P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 4). Il caricaturista può essere quindi associato al più generale atteggiamento umoristico – nonostante la difficoltà definitoria di quest'ultimo – per la funzione critica che egli mette in atto, la volontà di scoperta e comunicazione del ridicolo, il predominio di alcuni aspetti infantili (il piacere del gioco, l'ansia di conoscenza, la tendenza a smontare), l'atteggiamento distaccato che aiuta a cogliere la verità e a mettere in dubbio l'esistente. Per Giorgio Arcoleo in *L'umorismo nell'arte moderna* (Napoli, E. Detken, 1885), per esempio, la caricatura è tra le arti quella più vicina all'umorismo; per E. Nencioni (*L'umorismo e gli umoristi*, in «Nuova Antologia», 1884) invece tra umorismo e satira (di cui vedremo che la caricatura rappresenta una forma) esiste proprio uno scarto di atteggiamento, quasi di stato d'animo: «Il satirico s'indigna, l'umorista si diverte, s'interessa nella sua rappresentazione, e finisce per commuoverci e comunicarci la sua commozione» (riprodotto in «Kamen'», 39, pp. 73-89, p. 74).

⁹⁶ La satira, tra l'altro, ha in comune con la caricatura la stessa tecnica: l'alterazione dei tratti caratteristici di un individuo o di un gruppo sociale attraverso l'esagerazione. Cfr. A. Koestler, *Why we laugh*, London, Encyclopaedia Brit., 1961: «La satira, secondo lui, è una caricatura in cui si presenta l'immagine deliberatamente distorta di una persona, una istituzione o una società, in modo che si riconoscano degli aspetti familiari nell'assurdo ed un assurdo in una cosa che ci è familiare: senza questa duplice percezione la satira rimane priva d'umorismo. [...] L'esagerazione può essere sostituita dall'uso dell'allegoria [...] o dalla personificazione dell'imitazione o del travestimento, per fini di degradazione» (P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 370).

⁹⁷ Cfr. P. Gaultier, *Le rire et la caricature*, cit., p. 49.

⁹⁸ Secondo M. Domenichelli, il satirico, prima di compiere l'analisi su un oggetto esterno, la compie all'interno di sé poiché «ogni analisi è anche autoanalisi»: «Il satirico che è negromante allora analizza, anatomizza se stesso; su di sé, su parti maledette, non dette, rimosse sulla morta, fatiscante materia, morta e perciò estroiettata da sé; egli compie la sua (auto) curativa necromananza. [...] Il satirico rifiuta da sé l'immagine che da sé egli crea, che lo ripete come soggetto civilizzato, soggetto in cui l'istituzione (educazione, famiglia, ideologia) si riproduce. In questo senso criticare, satireggiare, analizzare quell'istituzione significa criticare, satireggiare, analizzare se stessi come prodotto di quell'istituzione» (*La satira è de-costruttiva (de-compositiva)*, in A. Brilli, a cura di, *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 179-182, p. 181).

contestatori della società e della natura umana. Secondo lui il riso caricaturale si avvicina al riso più specificamente satirico per il ruolo preponderante che vi svolge l'amor proprio, il quale si esplicita nel contrasto tra il reale dei vizi e dei difetti esposti e ingranditi e il criterio ideale che possediamo nel nostro interiore come metro di paragone per giudicare le imperfezioni.⁹⁹

Stando al *Dizionario linguistico moderno* di Aldo Gabrielli, il fine della satira consisterebbe nel «correggere i difetti umani attraverso la rappresentazione di essi fatta con tono pungente e ridicolo».¹⁰⁰ Anche nel *Dictionary of Modern English Usage* di A. W. Fawles, viene indicato come scopo della satira quello della correzione.¹⁰¹ Ancora, Hendrickson parla della satira come «un certo genere di critica, arguta o ironica, di quello che ci attrae in quanto falso, pretenzioso, o insincero, sovente il semplice ridicolizzare ciò che è nuovo o insolito».¹⁰² Inoltre, come la caricatura, anche la satira ha origini magiche: in particolare queste sono state identificate nelle formule magiche utilizzate nei riti liberatori di fecondità, i quali avevano lo scopo di ristabilire un ordine cosmico o sociale pericolante. Attilio Brilli argomenta come la satira si sia impadronita dei meccanismi rituali di infrazione dei tabù e del riso come forza pulsionale per mettere in discussione strutture gerarchiche cristallizzate.¹⁰³

Da sempre inoltre la satira è stata caratterizzata da un indirizzo pubblico (si svolgeva in teatro, in strada o sul sagrato della chiesa) – cosa che ha poi conservato fino ad oggi, nei giornali, nella televisione, su Internet – proprio per il suo

⁹⁹ P. Gaultier, *Le rire et la caricature*, cit., pp. 52-62.

¹⁰⁰ La pagina del *Dizionario* (Milano, Mondadori, 1956) è citata da P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 18. Santarcangeli cita questo dizionario per le definizioni dei vari termini della sfera del comico «per il suo carattere spigliato, polemico, innovatore, molto diverso da certi schemi solenni» (Ivi, p. 17).

¹⁰¹ Il *Dizionario* (Oxford, Clarendon Press, 1950), è citato sempre da P. Santarcangeli alle pp. 22-23 di *Homo ridens*. Esso propone, al posto delle definizioni, una tabella che per ogni lemma del comico presenta le seguenti voci: Motive or Aim, Province, Method or Means, Audience. Per la satira, vengono fornite queste indicazioni: lo scopo (*motive*) è, come abbiamo detto, la correzione (*amendment*), l'ambito (*province*) è rappresentato dalla morale e dai costumi (*morals and manners*), i mezzi o metodi (*method or means*) sono l'accentuazione (*accentuation*), il pubblico è quello dei soddisfatti di sé (*the self-satisfied*).

¹⁰² G. L. Hendrickson, *Satura tota nostra est*, in A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 105-126, p. 106.

¹⁰³ Cfr. A. Brilli, *Alle origini della caricatura*, cit., pp. 200-202; e R. C. Elliott, *The Power of Satire: Magic, Ritual Art*, Princeton, Univ. Press, 1960.

carattere di critica e militanza sociale legata al *qui e ora* della cronaca e dell'attualità più concreta. Ancora, per Vittorio Cian, nonostante la varietà di forme,¹⁰⁴ la caricatura e la satira sono accomunate dalla stessa radice psicologica, da individuare nella *indignatio*:

Insieme col demone dello sdegno, un dittatore inesauribile della satira è quello spiritello maligno, quell'istinto, direi, censorio, fatto di suscettibilità ferita, di maldicenza e di egoismo, che ci spinge a osservare, a ridere e commentare non benevolmente, esagerandoli, a deridere con segreto compiacimento, i vizi, le pecche, le debolezze, le vergogne dei nostri simili.¹⁰⁵

Più un popolo è oppresso e perseguitato più trionfano satira e caricatura. Caricatura come «grido dei cittadini», echeggiando di nuovo Champfleury. O, nelle suggestive parole di George Mikes in *Humour in Memoriam*:

Se voi prendete sul serio i vostri oppressori e persecutori, farete vostra, prima o poi, la valutazione che essi hanno fatto di voi, vi sentirete in colpa e vedrete voi stessi con i loro occhi. Se prendete sul serio i despoti, ne sarete feriti e, nel corso degli eventi, distrutti. Ma se sarete in grado di deriderli, di vedere la loro stupidità, vanità e bassezza, se vi accorgerete della fatuità della loro pretesa di superiorità, l'oppressione vi tempererà, vi farà più forti e uniti e la vittoria o almeno la liberazione sarà possibile [...].¹⁰⁶

Commenta Paolo Santarcangeli: «il comico politico nasce dall'oppressione civile, dallo scontento e dall'eterno criticismo umano. Un governo anche solo in parte dispotico ne è quindi il presupposto e dà vita al tentativo di rendere pubblico

¹⁰⁴ Sulla satira, si veda anche A. Brilli, *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino, 1973 e Id. (a cura di), *La satira. Storia, tecnica, ideologia*, Bari, Dedalo, 1979.

¹⁰⁵ V. Cian, *La satira*, Milano, Vallardi, 1925, p. 3.

¹⁰⁶ G. Mikes, *Humour in Memoriam*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970, cit. in P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 214. O ancora, nelle parole di K. Tucholsky (*Die Politische Satyre*, Berlin, Rowohlt, 1919): «Il vero satirico, ossia l'uomo che non conosce scherzi, si sente meglio quando il censore gli impedisce di dire ciò che gli duole di più. Allora, lo dirà lo stesso, senza dirlo; e il modo come lo dirà sarà una parte cospicua del piacere che ne emana» (cit. in P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 95). O in quelle di A. Shaftesbury, in *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour in a Letter to a Friend* (London, John Darby, 1711): «È stato lo spirito della persecuzione a far nascere il motteggio; quando non c'è libertà, non c'è vera civiltà, l'umore si guasta ed è usato per fini cattivi [...]. Quanto più forte si farà l'oppressione e tanto più amara sarà la satira» (cit. in P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 233).

ciò che si avrebbe voluto lasciare nel silenzio: come difesa, come reazione contro le ingiustizie subite». ¹⁰⁷

Nel caricaturista vediamo dunque rinascere l'antico buffone, ¹⁰⁸ al quale veniva socialmente riconosciuta la facoltà di dissacrare, irridere, sbeffeggiare. È il demiurgo, il liberatore, il folle, il benefattore che rovescia e riorganizza il vecchio per giungere al nuovo. Attraverso la carica liberatoria del riso, egli si oppone al potere e all'autorità costituita, incarnando le funzioni di scoperta, critica, commento, partecipazione e intuizione. ¹⁰⁹ Può permettersi di dire la verità in maniera aggressiva perché si colloca in un certo qual modo al di fuori della società e delle sue regole: la sua sostanza rende evidente l'ambivalenza costitutiva del riso, che mentre scatena la risata – più o meno scomposta – indicando persone e cose viziate e difettose, coinvolge un pubblico che, nel ridere, e dell'oggetto deriso e del soggetto 'scomposto' che indica di cosa ridere, nel fondo poi prende sul serio il buffone e, dopo la risata, viene d'un tratto assalito dal dubbio che l'oggetto deriso non sia poi così diverso da se stesso. E, una volta guardato l'oggetto e specchiatosi in esso, non può più far finta di non aver visto, non può più tornare indietro. A quel punto le alternative sono due: fermarsi e farsi inghiottire dal vuoto del riconoscimento-svelamento, oppure correggere e avanzare.

¹⁰⁷ Ivi, p. 215.

¹⁰⁸ Sul buffone, cfr. Ivi, pp. 184-211.

¹⁰⁹ Cfr. Jean Paul Richter, *Vorschule der Aesthetik* [1804], Weimar, Böhlau, 1927, p. 40 e *passim*.

Capitolo II

La caricatura letteraria

1. Caricatura e letteratura: questioni e problemi

Se si parla di caricatura viene naturalmente da pensare alla storia dell'arte, ed è infatti con principale riferimento alla caricatura grafica e pittorica che abbiamo tracciato la storia di questa tecnica nel primo paragrafo. C'è da dire però che esiste anche una forma scritta di caricatura, la quale risponde agli stessi scopi e alla stessa dinamica che abbiamo tentato di descrivere nel secondo paragrafo del capitolo I e che abbiamo riassunto nella formula «aggredire, svelare, correggere».

Innanzitutto, va specificato che i rapporti tra caricatura e letteratura possono essere declinati in vario modo: la letteratura può ispirare la caricatura, la quale si può infatti occupare di questioni, personaggi e motivi letterari; caricatura e letteratura possono cooperare e addirittura convivere in uno stesso spazio fisico per raggiungere quindi i medesimi scopi; la pratica caricaturale può offrire alla letteratura una ricca varietà di opzioni procedurali che rinnovano il suo linguaggio e può rappresentare infine uno spunto per definire una nuova poetica, un'alternativa a vie artistico-letterarie usurate in periodi di forte transizione.¹¹⁰

¹¹⁰ Alle diverse declinazioni dei rapporti tra caricatura e letteratura la rivista «Ridicolosa» ha dedicato un intero numero, il 16 del 2009, che reca infatti il titolo di *Caricature et littérature*. L'articolo di apertura, a cura di A. Deligne, cerca di delimitare i due concetti di caricatura e letteratura, entrambi di difficile definizione (cfr. *Caricature et littérature: leur difficile conceptualisation*, pp. 13-21). Tra gli altri contributi, citiamo l'articolo di V. Prioux, *De la plume au crayon. Zola croqué dans la presse*, pp. 63-79, dedicato alle caricature su Zola, esemplificando così la modalità secondo la quale la caricatura si interessa di personaggi e questioni letterarie; *L'énigmatique recueil satirique Les héros de la ligne ou la procession monacale (1691): critique cryptée de la présence réelle et de la distinction des deux corps du roi* di P. Bonnet, pp. 141-159, in cui si vede come testo e immagine possono cooperare per lo stesso scopo, in questo caso quello di smontare l'idea dei due corpi del re riferita a Luigi XIV; *Chlodwig Poth et ses «compressions» d'œuvres littéraires*, di J.-C. Gardes, pp. 161-177, in cui si mostra come in alcuni casi – nello specifico qui ci si occupa della disegnatrice contemporanea Chlodwig Poth –, i rapporti tra testo e immagine possano essere sbilanciati in favore del testo, in particolare nella forma del fumetto, e come la caricatura possa comunicare con la letteratura riscrivendo parodicamente opere letterarie classiche o meno conosciute; *La représentation du monde et de l'artiste. La casquette de Charles Bovary comme hommage à Honoré Daumier*, di K. Westerwelle, pp. 179-194, in cui si

Proprio nel secolo che a noi interessa, il XIX, caricatura e letteratura intrecciano una comunicazione e un dialogo che mai avevano conosciuto fino ad allora, sfruttando la genetica vocazione intertestuale e intersemiotica della pratica caricaturale.¹¹¹ È il secolo in cui – l’abbiamo visto – la caricatura definisce una tecnica e uno stile precisi e si impone consapevolmente come arma sociale, strumento violento di polemica, critica e riflessione.¹¹² Ed è anche il secolo in cui si producono i primi scritti critici e teorici intorno alla pratica caricaturale. Soprattutto, però, in questo secolo caricatura e letteratura subiscono forti cambiamenti dovuti ai medesimi fenomeni: la serializzazione, la produzione di massa, il legame con l’effimero. Esse condividono i contesti di creazione, i supporti di riproduzione e i mezzi di distribuzione: è la realtà del giornale – che si impone in modo massiccio con la rivoluzione industriale, e quindi con l’introduzione di macchinari per la stampa più efficienti e veloci e di nuovi meccanismi di riproduzione grafica, primo fra tutti la litografia – a permettere questo dialogo così

evidenzia come si possa produrre un arricchimento reciproco tra letteratura e caricatura, che può sostanziarsi in una ripresa letteraria di scene inventate dai caricaturisti, oppure nell’adozione degli stessi codici (in questo caso il codice vestimentario rappresentato dal cappello), i quali passano dalla caricatura grafica (in questo caso di Daumier) al libro (in questo caso *Madame Bovary*), con la stessa funzione di stereotipo per definire una classe sociale o una discordanza da essa, un segno metonimico per la rappresentazione delle scene della vita contemporanea e insieme uno spunto per riflettere sull’arte stessa e sulle potenzialità dell’artista moderno. Su caricatura e letteratura si veda anche L. Baridon et M. Guédron, *L’art et l’histoire de la caricature*, cit., alla sezione *Littérature et caricature*, pp. 160-169.

¹¹¹ La caricatura – arte duale anche in questo senso, si potrebbe dire – richiama spesso altri testi o altre caricature, o proverbi, modi di dire, eccetera. Questa dimensione intertestuale della caricatura si è ancora più approfondita negli ultimi anni, in particolare con la pratica del fumetto, la quale unisce i due principi propri della caricatura sin dai suoi inizi: la narratività e la caratterizzazione fisica o psicologica di individui o tipi. Per riferirsi al legame tra questi due principi, Markus, il disegnatore del giornale tedesco «Stern», ha coniato il termine di «Storykatur». Cfr. A. Deligne, *Caricature et littérature: leur difficile conceptualisation*, cit., p. 18. Sulla pratica di satira e caricatura nel fumetto, con particolare riferimento alla linea grafica, cfr. G. Michailidis, *Umore e fumetto. La comicità, il sarcasmo, la satira, attraverso la linea grafica e la deformazione espressiva caricaturale nel fumetto*, «Studying Humour. International Journal», 2, 2015, <http://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/4844/4869>, non numerato.

¹¹² Si pensi al *Prospectus* (1 dicembre 1830) di uno dei giornali satirici francesi più importanti del tempo, «Le Charivari», in cui si scrive: «le crayon est désormais une arme puissante dont chaque opinion doit faire usage à sa manière». L’Ottocento è anche il secolo in cui, secondo Refort – l’autore dell’unico contributo teorico sulla caricatura letteraria – la caricatura letteraria prende forma in maniera compiuta in area francese (cfr. *La caricature littéraire*, cit., p. 13). Su «Le Charivari», cfr. la scheda a esso dedicata nel n. 18, 2011 di «Ridicolosa», pp. 54-59, ed. R. Josche.

fecondo. In particolare, gli scambi tra letteratura e caricatura si realizzano nel settore del giornalismo satirico, che vede i principali protagonisti della produzione caricaturale e letteraria dialogare e collaborare. Tale dialogo può condurre alla prossimità fisica di testo e immagine tra le pagine dei giornali, la quale spesso sottende una prossimità estetica: caricaturista e giornalista-scrittore possono influenzarsi reciprocamente e dar vita a produzioni strettamente correlate all'interno di pubblicazioni periodiche dalla forte vocazione corale. Altre volte il testo si trova inglobato nell'immagine stessa attraverso la didascalia o i dialoghi tra i personaggi: la didascalia – la quale non necessariamente risulta prodotta dallo stesso autore del disegno caricaturale¹¹³ – o i dialoghi possono interagire con l'immagine instaurando diversi tipi di relazione in cui il testo assume un'importanza variabile. In alcuni casi cioè il testo si trova completamente al servizio dell'immagine, in altri la portata satirica del disegno risulta amplificata dalla didascalia (si pensi alle produzioni di Gavarni), la quale può rappresentare il veicolo necessario per la battuta o per la comunicazione del messaggio principale; altre volte testo e immagine si trovano sullo stesso piano e dalla loro interazione possono nascere vere e proprie figure retoriche (ad esempio i rebus o la letteralizzazione dei modi di dire e delle metafore, resa evidente dalla traduzione grafica)¹¹⁴ o addirittura procedimenti e generi durevoli come la messa in scena di personaggi sotto forma di tipi morali o sociali, in voga lungo tutto il XIX secolo.¹¹⁵

Lo scambio tra testo e immagine nell'Ottocento risulta tanto fecondo da non limitarsi ai giornali ed estendersi per esempio alla produzione di libri illustrati,¹¹⁶

¹¹³ Ad esempio Philipon scrive spesso le didascalie per le caricature di Daumier.

¹¹⁴ Sul reciproco scambio testo-immagine, A. Brilli scrive: «il fatto stesso che sovente la didascalia sia un gioco di parole non è forse una riprova che la caricatura è essenzialmente un gioco di immagini?» (*Alle origini della caricatura*, cit., p. 203). Per quanto riguarda la didascalia e la progressiva importanza del verbale nella storia della caricatura, ricordiamo che secondo Paul Gaultier si assiste progressivamente al passaggio dal grottesco (e quindi dall'esagerazione fine a se stessa, il polo espressivo di cui parla G. Gurisatti nel *Dizionario fisiognomico*, cit.), al comico (in cui l'esagerazione è un mezzo per arrivare a svelare l'anima del personaggio), fino ad arrivare al verbale (proprio con l'utilizzo delle didascalie, in cui l'effetto comico è concentrato nelle parole più che nell'immagine). Quest'evoluzione quindi va dal grosso scoppio di riso passando per il riso più fine, per arrivare al sorriso. Cfr. P. Gaultier, *Le rire et la caricature*, cit., pp. 47-49.

¹¹⁵ Su questo punto torneremo nel capitolo III di questa Parte.

¹¹⁶ Un esempio della collaborazione stretta tra caricaturisti e scrittori è il libro *Scènes populaires dessinées à la plume*, del 1830, in cui si descrivono scene tipiche della vita contemporanea utilizzando procedure caricaturali. Nella prefazione Henry Monnier, scrittore e disegnatore, sottolinea proprio i vantaggi che possono derivare dall'adozione di una prospettiva intersemiotica

che rende evidente anche la crescente importanza dell'immagine nella società moderna: anche la letteratura si fa carico della sete di immagini del secolo elaborando testi che rimandano a immagini, che commentano immagini, o, meglio ancora, testi che 'fanno vedere', quindi testi che costruiscono immagini.¹¹⁷ Quest'ultima osservazione ci spinge a considerare in maniera più profonda lo scambio tra letteratura e caricatura nel periodo preso in esame, a muoverci quindi oltre la mera prossimità fisica o il dialogo esteriore tra caricaturisti e letterati: come abbiamo visto, la caricatura fin dalla sua genesi irrompe nel campo della storia dell'arte proponendo principi rivoluzionari quali l'accoglienza della varietà delle forme di vita e quindi l'oltrepassamento del Bello ideale e l'introduzione nel campo della rappresentabilità del brutto, del deforme, dell'eccezione alla norma, unendo un profondo bisogno di verità a quello di originalità. Sono gli stessi principi che vengono ribaditi prima dal Romanticismo – si pensi alla prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo e alla teoria del grottesco e del sublime¹¹⁸ – poi dalla scuola realista e naturalista. La pratica caricaturale, all'apice del successo lungo tutto l'Ottocento, si pone quindi come arte della modernità, arte che unisce l'osservazione senza censure della realtà e l'espressione soggettiva dell'artista (il polo mimetico e il polo espressivo di cui scrive Gurisatti nel *Dizionario fisiognomico*).¹¹⁹ Ancora, come 'arte duale', non solo nel senso di arte

attraverso lo scambio e la messa in comune tra artisti e scrittori di studi e osservazioni. Egli scrive infatti: «*Ut pictura poesis*, jamais ce proverbe n'a trouvé une plus heureuse application. L'auteur, peintre lui-même, a osé espérer que son exemple serait suivi par ses confrères, que les littérateurs viendraient dans les ateliers apprendre à charger une palette comme les peintres iraient demander des conseils aux littérateurs pour rassembler leurs idées» (1831, Paris, Dentu, 1879, p. XII). Tra l'altro è proprio di Monnier il *Songe drolatique*, la prima litografia – in certo senso programmatica – pubblicata su «La Silhouette», giornale che inaugurò in Francia questo doppio registro, litografico e letterario.

¹¹⁷ A tal proposito, si veda lo studio di Ph. Hamon sull'«imagerie» (*Imagerie. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007). Il termine significa «fabbricazione e commercio di immagini», ma nel XIX secolo esso si allarga fino a comprendere gli oggetti e le pratiche nuove che riguardano le immagini e che si manifestano con la promozione di nuove tecniche, luoghi di esposizione e usanze. Come conseguenza della riproduzione di massa, un ricchissimo patrimonio di immagini viene consegnato nelle mani del popolo disegnando una vera e propria «imagerie populaire» fondata sull'estetica dell'eteroclito. Lo studio di Hamon è interessante poiché si focalizza sui modi attraverso i quali la letteratura rappresenta le nuove immagini del secolo e sull'interazione tra le immagini 'da vedere' e quelle 'da leggere'.

¹¹⁸ Molti scrittori romantici sfrutteranno effettivamente la caricatura come mezzo attraverso il quale aprirsi nuove vie per l'immaginazione. Si pensi ad Alfred de Musset o a Ernst T. A. Hoffmann.

¹¹⁹ Cfr. *supra*, cap. I, par. 1.

che si definisce in relazione a un modello e a una norma di riferimento, ma anche nel senso più sottile di arte che, baudelairianamente, si interroga e riflette su se stessa, ponendo quindi alla base del processo creativo e del processo di ricezione il raddoppiamento distanziante, che, nel sovrapporre immagine contingente a immagine mentale, rende chiaro il fatto che nella coscienza moderna del soggetto e del fruitore artistico la copia ha preso ormai il posto dell'originale.¹²⁰

Infine, la caricatura si pone come il mezzo per riflettere sul nuovo statuto dell'artista e dell'opera d'arte in una società che è diventata di massa, e ancora come un modo per elaborare una nuova arte, alternativa sia rispetto al romanticismo sia rispetto al classicismo. Come ha ipotizzato Lo Feudo,¹²¹ quest'operazione viene condotta per esempio da Balzac attraverso la collaborazione a «La Silhouette» e a «La Caricature», giornali satirici fondati da Charles Philipon negli anni Trenta del XIX secolo e appartenenti alla folta schiera della *petite presse*

¹²⁰ Secondo B. Full (*Karikatur und poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005), dagli scritti teorici di Baudelaire sembrerebbe che per il poeta il modo scelto dall'io per interrogare le immagini dell'estetica contemporanea sia quello del comico e della caricatura. La caricatura produce in chi la guarda un'immagine doppia innescata dal confronto tra l'immagine di riferimento e l'immagine deformata. A partire da ciò, si arriva a evocare una nuova teoria dell'immaginazione, concepita come il risultato di una serie di quadri sovrapposti: l'immagine mentale dell'oggetto originale si confonde con la percezione del momento, la contingenza si confonde con la riflessione, la copia si sostituisce all'originale. L'esperienza della caricatura opera dunque un cambiamento di paradigma nel XVIII e nel XIX secolo dal punto di vista del valore ontologico delle immagini mentali e della loro rappresentazione in arte, ponendo il problema dell'originalità. Attraverso l'esperienza promossa dalla caricatura, inoltre, Baudelaire evoca un io isolato e ripiegato su se stesso che riflette e si riflette costantemente. Sul libro di Full si veda anche l'analisi di A. Deligne in «Ridicolosa», 16, 2009, pp. 195-220.

¹²¹ Cfr. M. Lo Feudo, *Jules Champfleury*, cit., cap. II, *Presse, littérature et caricature*, pp. 94-142.

francese.¹²² Fin da subito collaboratore assiduo a queste pubblicazioni, lo scrittore¹²³ – tra l'altro uno dei primi a sfruttare la formula del libro illustrato – pratica tra le pagine di tali giornali la caricatura in senso ampio, intendendola prima di tutto come un'arte nuova, capace di porsi come un'alternativa, in quanto arte mimetico-espressiva, sia al classicismo sia al grottesco hugoliano.¹²⁴ Quest'ultimo

¹²² «La Silhouette» si modella sull'esempio del giornalismo satirico inglese, proponendo simultaneamente satira grafica e verbale e puntando fin dall'inizio sul procedimento litografico. Il registro satirico diventa quindi il mezzo privilegiato per fare del giornale un luogo di polemica e dibattito. Nell'illustrazione utilizzata come prefazione, il *Songe drolatique* di Henri Monnier, viene esposta allegoricamente la poetica del foglio riguardo al disegno satirico: questo doveva cioè consistere in un'arte fondata sull'esercizio attivo della ragione in cui a una fase analitica di osservazione della realtà segue una fase di interpretazione e rielaborazione sintetica della stessa. Per una lettura approfondita dei significati insiti nell'illustrazione, cfr. Ivi, p. 109 e ss. Balzac si allontana dalla «Silhouette» nel momento in cui il giornale, in particolare dopo l'estate del 1830 e le giornate di luglio, si stava orientando sempre più verso la satira politica, mentre lui contemporaneamente si volgeva verso la satira letteraria. È in questo contesto che si situa la sua partecipazione a «La Caricature», giornale fondato il 1 novembre 1830, al quale egli collabora regolarmente – come ha mostrato R. Chollet (cfr. *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983, pp. 405-457) – fino al 10 ottobre, più raramente nel marzo e nell'agosto 1831, e poi nel maggio 1832. Su questi giornali si vedano le schede proposte dal 18, 2011 di «Ridicolosa» dedicato alle riviste satiriche: pp. 39-41 per «La Silhouette» (ed. F. Erre) e pp. 42-47 per «La Caricature» (ed. A. Deligne et R. Josche).

¹²³ Per un approfondimento sull'attività giornalistica dello scrittore nel periodo che stiamo esaminando, un importante punto di riferimento teorico è R. Chollet, *Balzac journaliste*, cit., pp. 175-229, 389-457. Per la lista completa degli articoli pubblicati da Balzac nei giornali sopracitati, cfr. Ivi, pp. 219, 220 e 404.

¹²⁴ A proposito della contrapposizione Hugo-Balzac, Refort sottolinea appunto come Hugo fosse più spostato verso il grottesco e il fantastico-immaginario, allontanandosi quindi dal reale, mentre Balzac restava un attento osservatore della realtà (cfr. L. Refort, *La caricature littéraire*, cit., pp. 17-20). L'unione che Balzac propone tra realismo e immaginazione viene sottolineata anche in più punti nel libro di M. Ménard, *Balzac et le comique dans "La comédie humaine"* (Paris, PUF, 1983): secondo l'autore, il grottesco della poetica dello scrittore affonda le sue radici nella realtà, la quale viene a sua volta 'corretta' con il mezzo della fantasia e dell'immaginazione, affinché si imponga con più evidenza la verità. La maschera grottesca, infatti, svela e rivela più di quanto non falsifichi. In questo modo Balzac vuole unire grottesco (inteso, in consonanza con la stampa dell'epoca, come il fantastico al di fuori del reale) e comico (che lui associa alla realtà e alla verità), come risulta dalla lettura dell'articolo *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent*, su cui si veda la nota successiva. Il grottesco di Balzac tocca infatti spesso i dettagli più materiali del reale, allontanandosi dal terreno originario del carnevale, della bruttezza mostruosa, per proporre invece figure in cui convivono l'insolito e il quotidiano. Dunque, «double démarche de l'imagination créatrice de Balzac; elle s'assure d'abord une base solide dans le réel en multipliant les détails concrets, en individualisant le plus possible le personnage, en le fixant très exactement dans la hiérarchie des êtres; puis, il semble que plus il s'enrichit de traits particuliers, puis il se charge en même temps de signification, et l'imagination du romancier, dépassant

risulta per Balzac troppo spostato verso il polo espressivo-immaginario-soggettivo, che tende a far allontanare l'artista dalla società fino a cadere nell'isolamento.¹²⁵ La riflessione di Balzac sulla caricatura va quindi inserita nella più ampia riflessione estetica e filosofica dell'autore, il quale riconosce il potenziale innovatore della pratica caricaturale e lo mette in comunicazione con le riflessioni intorno al nuovo ruolo dell'artista nella società di massa e all'opera d'arte in quanto oggetto immesso in un mercato. Prima praticamente sulle pagine de «La Silhouette», poi attraverso una riflessione teorica nel *Prospectus* de «La Caricature»,¹²⁶ lo scrittore elabora l'idea della caricatura come *charge*, un'arte della

peu à peu le réel, le déformant comme dans une hallucination, confère au personnage une quatrième dimension, en fait la représentation passagère d'une des forces de l'univers» (P. Lubriet, *L'élaboration des personnages dans César Birotteau*, «L'Année balzacienne», Paris, Garnier, 1964, pp. 251-270, p. 256). In questo processo la caricatura diventa un mezzo attraverso il quale, accumulando fantasticamente i segni della realtà, l'autore si allontana da quest'ultima solo per ricondurvi il lettore più profondamente, in modo da poterla interrogare criticamente.

¹²⁵ Questa riflessione viene sviluppata per esempio nel *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps present*, pubblicato su «La Mode» il 20 febbraio 1830 (il testo non è firmato, ma una nota di redazione lo attribuisce chiaramente a Balzac: cfr. R. Chollet; C. Guise et R. Guise, *Introductions, notices, notes et variantes*, in H. de Balzac, *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 1257-1839, p. 1549), in cui lo scrittore annuncia il bisogno per la Francia di una «restauration de l'école du rire» (H. de Balzac, *Articles publiés dans «La Mode»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 739-782, p. 744), in grado di analizzare il nuovo contesto in cui si trova a operare l'artista e il suo pubblico, contesto caratterizzato da una preoccupante perdita di fisionomia nazionale. Nell'articolo *Des Artistes*, pubblicato in tre puntate su «La Silhouette» il 21 febbraio, l'11 marzo e il 22 aprile 1830 lo scrittore riflette poi sul cambiamento dello statuto dell'artista e sul rapporto tra pubblico e opera d'arte in una dimensione instabile e in rapida trasformazione. All'interno dell'articolo, inoltre, passando in rassegna le diverse forme d'arte, egli si sofferma proprio sulla caricatura, una pratica che gli ispira delle riflessioni sull'arte in generale e sul suo progetto artistico in particolare (cfr. Id., *Articles publiés dans «La Silhouette»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 707-737, pp. 707-720). Per l'attribuzione a Balzac e per un'analisi di quest'importante articolo, cfr. R. Chollet; C. Guise et R. Guise, *Introductions, notices, notes et variantes*, cit., pp. 1503-1516 e pp. 1516-1532.

¹²⁶ Il *Prospectus* del giornale (1830, cfr. Id., *Articles publiés dans «La Caricature»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 796-851, pp. 796-798), come sottolinea sempre Lo Feudo, rappresenta la prima teoria originale sulla sinergia tra caricatura e letteratura: lo scrittore riflette sulla funzione della caricatura nel nuovo contesto economico e culturale francese. Dopo aver elogiato la caricatura francese per le sue potenzialità di intervento politico e dopo aver sottolineato come quest'arte risponda alla forte sete di immagini del secolo, lo scrittore definisce le modalità della nuova scrittura caricaturale, esponendo cioè sotto una forma teorica ciò che aveva già messo in pratica tra le pagine della «Silhouette»: la *charge* rappresenta un tipo di scrittura che riesce a catalizzare elementi diversi badando però a bilanciare l'elemento fantastico-espressivo con quello analitico-mimetico. In particolare egli, volendo fissare dei riferimenti teorici stabili, ipotizza una struttura organizzativa delle quattro pagine del giornale attraverso un testo unico diviso in quattro

ragione, dell'osservazione e per la riflessione, che può essere declinata secondo una varietà di forme: al di là del classico ritratto, si possono annoverare il commento-spiegazione di una caricatura (in assenza o in presenza dell'immagine di riferimento, sul modello dei giornali satirici inglesi), l'*étude de mœurs* satirico-descrittivo, la scena dialogata, il raccontino fantastico *à la Hoffmann*.¹²⁷

Ciò che tiene insieme queste diverse pratiche è l'atteggiamento di base, lo scopo profondo, la sostanza: l'analisi e l'osservazione della società contemporanea, che induca chi legge a guardarsi, a riflettere. L'idea di *charge* elaborata da Balzac rappresenta il primo esempio di sinergia inedita tra caricatura e letteratura dovuta a un contesto socio-culturale completamente rinnovato nel periodo in cui il genere del giornale satirico illustrato è in cerca della sua definizione. Tale sinergia si motiva a partire dalle stesse questioni estetiche: «elles portent toutes deux une attention particulière à une représentation satirique de l'homme qui passe par le portrait comique et la peinture des mœurs»,¹²⁸ attraverso registri che vanno dal descrittivo-esplicativo, passando per il narrativo fino al satirico-critico e all'allegorico. La caricatura diventa quindi un modo per interpretare l'attualità, offrendo un linguaggio nuovo e nuovi modi di figurazione attraverso i quali l'artista può riflettere su se stesso e su ciò che lo circonda. Se seguiamo sempre il ragionamento di Lo Feudo, riattualizzando il dibattito che condusse alla nascita della caricatura Balzac sottolinea l'esigenza di tornare a dare importanza e dignità all'artista e alla sua arte attraverso la costruzione di un'arte nuova, che sappia sfruttare mezzi retorici ed espressivi diversi in rapporto al nuovo contesto. Questa nuova arte, nel momento in cui rilancia il ruolo dell'artista, non dimentica le nuove esigenze del pubblico, che ora vuole essere maggiormente stimolato e tenuto in considerazione: la caricatura gli permette di cooperare con l'artista alla

rubriche: *Caricatures morales, religieuses, politiques, scéniques*, incentrate sulla satira del ridicolo in generale; *Caprices ou fantaisies*, più spostate sull'immaginazione dell'artista; *Croquis*, scene satiriche dal vero sui costumi dell'attualità; *Charges*, esemplificate sulle *Scènes populaires* di Monnier. Queste quattro rubriche però non rappresentano di fatto generi o tipologie caricaturali diverse, e anzi i confini tra di esse risultano molto fluttuanti e si spingono al di là delle definizioni teoriche fornite dallo stesso autore (cfr. M. Lo Feudo, *Jules Champfleury*, cit., pp. 133-141).

¹²⁷ Per quanto riguarda il genere del racconto fantastico-allegorico, esso viene sviluppato da Balzac ad esempio nei racconti *Zéro* e *Tout*, composti nell'autunno del 1830 e pubblicati su «La Silhouette» (cfr. H. de Balzac, *Articles publiés dans «La Silhouette»*, cit., pp. 734-737), in cui viene fornita una rappresentazione allegorica, in forma di caricatura letteraria, dell'attualità politica, forse in velata polemica contro le giornate di Luglio.

¹²⁸ M. Lo Feudo, *Jules Champfleury*, cit., p. 9.

costruzione del senso, di avviare riflessioni filosofiche o morali, di attivare lo spirito critico.¹²⁹

Ci si potrebbe quindi chiedere in cosa consista la caricatura scritta, o caricatura letteraria. Stando all'unico testo teorico di riferimento, *La caricature littéraire* di Lucien Refort (1932), essa consisterebbe nell'impiegare la tecnica caricaturale nell'ambito della produzione letteraria, con esiti che naturalmente differiscono tenendo conto delle diverse potenzialità dei due mezzi. La trattazione di Refort, dopo due capitoli incentrati sulla caricatura letteraria nell'XIX secolo e sui rapporti tra caricatura e società, si articola infatti per temi e procedimenti caricaturali esemplificati attraverso scrittori dell'Ottocento francese. Questi temi e procedimenti sembrano inoltre limitare la caricatura al ritratto, non considerando quindi la varietà di forme che essa può assumere, come dimostra l'esempio teorico e pratico fornito da Balzac. A ben guardare, però, le due prospettive potrebbero incrociarsi: prima di descrivere temi e procedimenti, infatti, Refort tratta della caricatura come di un'arte che sconfina la descrizione per passare quindi alla polemica, al *pamphlet*, alla critica. Il procedimento dell'esagerazione caricaturale – e quindi della selezione di pochi o di un unico tratto per la messa in evidenza di difetti, deformità, anomalie – declinato principalmente, ma non solo, nel ritratto è quindi un mezzo per analizzare la società, interpretarla attraverso la sintesi e la condensazione e infine coinvolgere i lettori a guardare con gli stessi occhi quelle stesse cose, su cui adesso non possono sbagliarsi, non possono distogliere lo sguardo proprio perché queste sono ingrandite. Aggredire, svelare, correggere, ancora. Il ritratto dunque contiene al suo interno l'analisi e la critica,

¹²⁹ Un esempio può essere fornito dal commento di Balzac a due caricature di Grandville – una delle declinazioni della nuova idea di caricatura, la *charge*, praticata ne «La Silhouette» – negli articoli *Voyage pour l'éternité* (pubblicato il 15 aprile 1830, ora in H. de Balzac, *Articles publiés dans «La Silhouette»*, cit., pp. 721-723) e *Mœurs aquatiques* (pubblicato il 20 maggio 1830, ora in Ivi, pp. 733-734): nel primo commento, l'autore gioca sul potenziale di evocazione provocato dall'assenza dell'immagine e invita il pubblico di lettori a interrogarsi sul senso della rappresentazione, utilizzando quindi la caricatura come pretesto per una fantasmagoria; nel secondo, invece, l'immagine è presente e fornisce lo spunto per la creazione di un testo narrativo e discorsivo che elenca 23 interpretazioni diverse sull'immagine, legate a 23 tipi umani o sociali differenti, i quali leggono l'immagine in base alla loro idea fissa. Nel sottolineare l'affascinante polisemia dell'immagine caricaturale e la necessaria cooperazione dello spettatore per completarne il senso, in realtà Balzac in questo secondo caso fa sì che proprio il pubblico diventi l'oggetto di analisi, offrendo una panoramica della società contemporanea (cfr. M. Lo Feudo, *Jules Champfleury*, cit., pp. 123-128). Per gli articoli di Balzac su «La Silhouette», cfr. R. Chollet, «La Silhouette. Un journal artiste au service des artistes», in Id., *Balzac journaliste*, pp. 175-220, e «La Naufrage de La Silhouette», in Ivi, pp. 389-404.

e in questo senso si può pensare anche alla grande importanza che assunsero nell'Ottocento fisiognomica e frenologia, pratiche che affermavano una connessione tra esterno e interno, tra aspetto esteriore e psicologia. La descrizione fisica implica quindi necessariamente un'analisi caratteriale, e, per il tramite della deformazione, una critica.

L'idea alla base è che «en substituant au langage abstrait de la psychologie les images concrètes de la peinture, on atteindra à une plus grande puissance de démonstration».¹³⁰ Si tratta di immagini concrete caricate ed esagerate: nelle parole di Thomas Bernhardt, «pour rendre une chose compréhensible, nous sommes obligés de l'exagérer, seule l'exagération rend les choses vivantes», e ancora: «l'art d'exagérer est un art de surmonter l'existence, de la rendre possible».¹³¹ L'analogia esterna e formale riguardante tecnica e procedimenti si trasforma quindi in analogia sostanziale e profonda, di scopi e ragioni d'essere: attraverso l'esagerazione deformante, lo scrittore – come il disegnatore – si distanzia dalla realtà per crearne un'altra che riflette la prima (si ricordi il doppio baudelairiano)¹³² in modo *espressivo*, quindi personale, che traduce l'interazione tra soggetto-artista – il quale di nuovo, nell'Ottocento, ha bisogno di affermare la sua libertà di creazione – e la realtà stessa. A essa infatti il soggetto ritorna, dopo un primo apparente distanziamento e sorpassamento, per avvicinarvisi in maniera più profonda, dopo cioè un'interpretazione che ingrandisce i difetti al fine di renderli chiari e intelligibili a tutti.¹³³

La caricatura scritta, dunque, attraverso procedimenti tipici della caricatura grafica (condensazione, riduzione, spostamento, esagerazione deformante) – che sono poi procedimenti così generali da valere in senso transgenerico – si propone di guardare la realtà con altri occhi e trasferire questa visione dalla mente alla pagina di modo da *far vedere* a chi legge la seconda realtà, per sovrapporre infine le due immagini e rendere possibile la creazione di una terza, a partire dall'elaborazione e l'eliminazione (parziale, lenta, progressiva) dei difetti messi in evidenza. Aggredire, svelare, correggere.

¹³⁰ L. Refort, *La caricature littéraire*, cit., p. 28.

¹³¹ Cit. in A. Deligne, *Caricature et littérature*, cit., p. 20.

¹³² Cfr. *supra*, nota 119.

¹³³ Come scrive G. Arcoleo, la caricatura «si avvicina alle forme letterarie perché non si raccoglie, come le arti del disegno, nel tipo della bellezza; ma serve a un'opinione, a un partito, al buon senso (*L'umorismo nell'arte moderna*, cit., p. 46).

Più che di caricatura scritta o letteraria, sarebbe dunque meglio parlare di *caricatura tout court*,¹³⁴ come si è provato a fare finora, considerando quindi la pratica in sé, al di là delle differenze generiche e modali, con un preciso scopo, e una precisa radice psicologica, che sottintende determinate premesse estetiche e conquiste culturali.

Tenendo ben presente quest'assunto, di seguito proveremo a enucleare i principali temi e procedimenti che sono passati dalla pratica caricaturale grafica a quella scritta, per definire quindi una possibile morfologia della caricatura letteraria, la quale ci servirà da base per analizzare la particolare declinazione di questo genere rappresentata dalle *Physiologies* umoristiche.

2. Per una morfologia della caricatura letteraria

Prima di tutto, va tenuto in conto che la caricatura letteraria, soprattutto nella forma 'classica' e più riconoscibile, quella del ritratto verbale, riproduce un discorso che allude al 'discorso del pittore', poiché, sfruttando le modulazioni dello stile descrittivo, mira a produrre nello spettatore un'immagine mentale di forte evidenza, come se il personaggio si trovasse davvero davanti a lui. Si tratta di una scrittura che vuole farsi pittura, che vuole *far vedere*. È mimetica, dunque, due volte: rispetto alle immagini reali e rispetto alle immagini pittoriche, filtro del reale. Naturalmente tale mimesi va intesa nel senso tutto particolare della caricatura: mimesi espressiva cioè, come abbiamo più volte ribadito, che nel voler dare un'illusione del reale allo stesso tempo esibisce i mezzi della creazione di un secondo reale, improbabile, goffo, strano. Si tratta, si potrebbe dire, di un disegno caricaturale di secondo grado, filtrato dalla scrittura.

Se per caricatura scritta e visiva i procedimenti di base sono gli stessi, le differenze di realizzazione dei ritratti caricati dipendono dalla diversità dello strumentario di ciascun mezzo. E quindi, mentre il disegno risulterà più concentrato e sintetico, maggiormente fondato sul dettaglio oggettivo, la scrittura utilizzerà in maggior misura le potenzialità dell'allusione, dell'evocazione, dell'argomentazione, e potrà sfruttare le risorse che derivano dalla temporalità in cui essa si

¹³⁴ Per E. Allodoli, per esempio, che scrive nel 1929, al di là delle differenze tra i generi, la caricatura è diventata «ogni esagerazione letteraria o narrativa necessaria talvolta allo spirito umano per dare espressione a un suo bisogno» (*La caricatura inglese*, cit., p. 63.)

svolge: mentre il disegno caricaturale è colto in un solo e immediato colpo d'occhio, quello letterario potrà svelarsi gradualmente, scegliendo di porre ad esempio il tratto dominante all'inizio, nel corpo o alla fine della descrizione. Le componenti tipiche del mezzo grafico – le linee, i colori –, mediate dal filtro della scrittura, verranno poi alluse in maniera peculiare: al posto di conferire l'impressione del rilievo e delle linee, la scrittura preferirà ricorrere all'enumerazione dei dettagli tipici, costruendo la maggior parte delle volte ritratti analitici. O ancora, per ciò che concerne il colore – già non utilizzato come elemento di base dagli stessi caricaturisti grafici, i quali puntano principalmente sulle linee – la scrittura dovrà accontentarsi di notazioni molto generali, filtrate ancora una volta da procedimenti di ordine concettuale (evocazioni attraverso analogie, metafore, paragoni, associazioni di parole). Sarà difficile per gli scrittori descrivere i toni sfumati e i loro rapporti: a essi si preferiranno i colori principali, associati a diverse tipologie di individuo.

Dalla differente potenzialità del mezzo dipenderanno poi le diverse preferenze accordate ai temi caricaturali nei due campi.

Bisogna ancora menzionare la presenza di operazioni solo grafiche o solo verbali. Al primo campo appartengono, ad esempio: le mappe figurative in cui le nazioni risultano personificate, i grafici, le immagini invertite o le doppie teste invertite;¹³⁵ al secondo tutto l'insieme di procedimenti legati alla fantasia verbale. Esistono poi alcune tecniche in cui testo e immagine si incontrano, come i rebus e i calligrammi, che prevedono comunque una 'lettura grafica': l'insieme viene cioè trattato come un'immagine. Alcuni procedimenti nascono poi dalla grafica e vengono importati alla scrittura o viceversa: ad esempio i giochi di parole, i quali possono essere applicati all'immagine in qualità di 'figure iconiche', che giocano con le forme e le funzioni caratteristiche di oggetti, personaggi, animali,¹³⁶ suggerendo il fatto che la caricatura grafica nel suo insieme può essere intesa come gioco di parole visivo. Occorre poi ricordare la parte iconica del te-

¹³⁵ Su questi procedimenti, arricchiti recentemente dalla rivoluzione tecnologica e informatica, si veda L. Baridon et M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., pp. 190-225 (sezione *Procédés*) e pp. 256-310.

¹³⁶ Cfr. H. Meister, *Le discours de la caricature politique*, «Mots», 34, mars 1993, pp. 101-106.

sto: il suo posizionamento, la sua dimensione (se si tratta di testi inseriti in giornali), o gli elementi tipografici e la complessità di messaggi di cui essi sono portatori, primo fra tutti il corsivo.¹³⁷

Fatte queste dovute precisazioni, ci avviamo ora verso una descrizione dei procedimenti utilizzati nella caricatura letteraria, grossomodo coincidenti con i procedimenti caricaturali *tout court*. Abbiamo scelto di dividerli in due macrogruppi: il primo riguarda i meccanismi specificatamente caricaturali, riferito quindi alle origini della caricatura e dunque principalmente alla pratica del ritratto comico; il secondo riguarda altri meccanismi retorici usati a scopo caricaturale, legati all'evoluzione della caricatura come arma di persuasione e di lotta e ai suoi collegamenti con la macro-area della satira. Per quanto riguarda il primo macrogruppo, il testo teorico di riferimento per la nostra proposta descrittiva della caricatura letteraria è il raro *La caricature littéraire* di L. Refort, il quale – come abbiamo già specificato – ha studiato un'ampia gamma di testi di autori francesi dell'Ottocento. Tenendo presente il nostro campione di testi da analizzare, soprattutto per il primo macrogruppo integreremo le notazioni presenti in questo testo con la descrizione di alcuni procedimenti della caricatura grafica presenti nel numero 8, 2011, di «Ridicolosa», *Les procédés de déconstruction de l'adversaire*, interamente dedicato a immagini, temi e procedimenti ricorrenti nella caricatura grafica, nonché con alcuni spunti presenti nel libro di M. Ménard, *Balzac et le comique*, e con le idee formulate nel saggio di P. Pettinari, *La caricatura come procedimento retorico: ipotesi e problemi*, in cui si avanza una proposta teorica riguardo alle figure retoriche operanti nella tecnica caricaturale.¹³⁸ Per il secondo macrogruppo integreremo la descrizione di alcuni procedimenti presenti nel numero 8 di «Ridicolosa» con gli spunti teorici e procedurali presenti nei saggi di E. Gombrich, *Della percezione fisiognomica, L'arte e le figurazioni sa-*

¹³⁷ Nell'analizzare il meccanismo e le forme del comico nella *Comédie humaine*, M. Ménard (*Balzac et le comique*, cit., pp. 347-353) si sofferma molto sulle funzioni che assume il corsivo, con considerazioni che possono applicarsi a nostro parere anche ad altre opere e altri autori. Tra le diverse funzioni, il corsivo può esprimere le relazioni tra i personaggi e le parole del loro tempo o i rapporti con realtà che essi non sanno nominare, o ancora può far scoprire il senso del reale come teatro, evidenziando i sottodiscorsi dei personaggi, le parole del 'teatro intimo'.

¹³⁸ D'ora in avanti indicheremo il testo di Refort con la sigla CL e il n. 8 di «Ridicolosa» con la sigla R8. Il saggio di P. Pettinari sopramenzionato è inserito in A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 215-234.

tiriche nell'epoca romantica e Le armi del vignettista, e in quello di M. J. Medhurst e M. A. Desousa, *Political Cartoons as Rethorical Form: a Taxonomy of Graphic Discourse*, dedicati alla caricatura grafica.¹³⁹

Osserviamo nello specifico questi meccanismi.

2.1. Meccanismi specificatamente caricaturali

Come si anticipava, questi meccanismi rappresentano lo specifico della caricatura: sono nati quindi quando è nata questa tecnica, e quando dunque essa si sostanzia nel ritratto che coglie alla sprovvista, prende sul vivo e fornisce un'interpretazione deformando. Anche quando l'arte caricaturale si è evoluta, perfezionandosi negli scopi ed eleggendo particolari supporti e ambienti di produzione, il ritratto comico non ha mai smesso di occupare un posto privilegiato tra i suoi generi. Esso si è però particolarizzato come mezzo per la critica, la persuasione e la lotta. In realtà la caricatura possedeva già *in nuce* le suddette caratteristiche: basti pensare alla riflessione sul collegamento tra interno ed esterno prodotta dalla fisiognomica e portata avanti lungo i secoli. Sebbene si possa operare una distinzione formale tra ritratto morale di un individuo (l'*etopea*) e il ritratto fisico (la *prosopografia*),¹⁴⁰ nella maggior parte dei casi le due pratiche si uniscono, o comunque si implicano vicendevolmente: i lineamenti esteriori, la mimica, i gesti sono infatti ritenuti l'espressione della personalità, della morale, del carattere di un individuo. Cogliere il tratto fisico dominante e caricarlo significa quindi interpretare una persona e coglierne l'essenza, la quale si traduce sinteticamente proprio in quel tratto – e il procedimento può valere anche al contrario.

Il ritratto seleziona dei temi caricaturali, trasversali a tutti i procedimenti: il volto, il corpo, i gesti e la mimica, il vestiario. Per quanto riguarda il volto, al suo

¹³⁹ I saggi di E. Gombrich sopramenzionati si trovano in Id., *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 70-85, pp. 184-191 e pp. 192-216; quello di M. J. Medhurst e M. A. Desousa è presente in «Communication Monographs», 48, 1981, pp. 197-236.

¹⁴⁰ Secondo la definizione di Pierre Fontanier, l'*etopea* (*éthopée*) «est une description qui a pour object les mœurs, le caractère, les vices, les vertues, les talents, les défauts, enfin les bonnes ou les mauvaises qualités morales d'un personnage réel ou fictif» (*Les figures du discours*, Flammarion, Champs, 1977, p. 427), e la *prosopografia* (*prosopographie*) è «une description qui a pour object la figure, le corps, les traits, les qualités physiques, ou seulement l'extérieur, le maintien, le mouvement d'un être animé ou fictif» (Ivi, p. 425).

interno vengono preferite delle parti da caricare, e in particolare il naso¹⁴¹ e la bocca, da collegare alla concezione grottesca del corpo. Per il corpo, si tratta di ricercare il contorno generale, che nella letteratura si traduce in un numero molto ristretto di categorie, e principalmente l'eccessiva magrezza o l'eccessiva rotondità.¹⁴² Come il naso e la bocca, anche il ventre grasso¹⁴³ è da collegare alla concezione grottesca del corpo – lo vedremo a breve.

Il gesto comico viene invece utilizzato per rendere le emozioni estreme, quelle di facile interpretazione poiché provocano la tensione esagerata di tutto l'individuo: la collera, il turbamento, la paura, la gioia (che porta alle manifestazioni del riso nervoso e dei gesti sconsiderati, senza logica né coerenza), l'abbattimento, il desiderio bestiale, la vanità. Sarà invece difficile rendere le sfumature degli stati emotivi. I gesti possono essere comici anche per la loro incompletezza, meccanicità, ineleganza, frammentarietà o ancora per la loro teatralità. Nelle parole di Balzac: «rien n'est-il plus ridicule que les grandes gestes, les secousses, les voix hautes et flûtées, les révérences pressées».¹⁴⁴ In ogni caso per i gesti vale ancora di più l'abilità di composizione del caricaturista nel saper cogliere e mostrare una disarmonia ritmica: il risultato differirà a seconda che lo scrittore seguirà il disegnatore nella resa sintetica, riassumendo il gesto nel suo insieme, oppure se preferirà precisare una molteplicità di dettagli combinati per la definizione di un atteggiamento più complesso.¹⁴⁵ Visto che l'atteggiamento si presta alla caricatura nella misura in cui compromette attraverso la sua esagerazione o la sua anomalia l'economia ritmica del corpo, una sola linea paradossale potrà essere utilizzata per raggiungere l'effetto comico. La gestualità può essere infine

¹⁴¹ Il naso è uno degli elementi visivi più utilizzati anche nella caricatura grafica, erede della vecchia tradizione del grottesco (si pensi ad esempio ai nasi imponenti delle statuette alessandrine). Come ricorda M. Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., p. 346), nelle immagini grottesche il naso sostituisce sempre il fallo: il critico cita infatti un medico del XVI secolo, Laurent Joubert, contemporaneo di Rabelais, che nel quarto capitolo del quinto libro di un'opera sui pregiudizi popolari nel campo della medicina, nomina una diffusa credenza popolare secondo la quale dalla dimensione e forma del naso si ricaverebbero la taglia e la potenza del membro virile. Sull'elemento-naso nella caricatura grafica italiana si possono citare per esempio le caricature di Pier Leone Ghezzi, in cui il naso spunta spesso come un becco affilato (cfr. L. Baridon et M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., pp. 67-70).

¹⁴² Sul viso come tema caricaturale, si veda CL, pp. 105-145; sul corpo cfr. CL, pp. 146-156.

¹⁴³ Sul ventre grasso nella caricatura grafica, cfr. H. Duccini, *Le gros bide*, R8, pp. 42-43.

¹⁴⁴ H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, cit., p. 298.

¹⁴⁵ Cfr. CL, p. 158.

studiata nelle diverse occorrenze, che abbracciano la maggiore o minore consapevolezza della smorfia: dalla totale inconsapevolezza comica alla buffoneria e l'inganno.¹⁴⁶

Il vestiario non viene mai utilizzato dai caricaturisti per se stesso, ma per il suo valore espressivo: esso può infatti rivelare una condizione sociale, una mentalità, l'essere fuori luogo oppure segnare un'anomalia, una malformazione.¹⁴⁷ L'abito rafforza l'impressione comica di un ritratto, quindi, esibendo l'usura o la mediocre qualità, sinonimi di povertà o abiezione dell'individuo; oppure segnalando una goffaggine o una mancanza di gusto, un disordine o una cura insufficiente della pulizia, o ancora accentuando una linea difettosa del corpo. Anche, considerando il tema del vestito, il colore è sfruttato non di per sé ma come ulteriore mezzo per amplificare la comicità del ritratto, tenendo presente che il tono di un vestito può modificare la linea di un corpo. Ma soprattutto il tema del vestiario fa risaltare ancora di più l'indissolubile collegamento tra esterno e interno, tutto e dettaglio, proprio della pratica del ritratto caricaturale, e dunque il potere rivelativo dell'esterno sull'interno, principio lavateriano sostenuto ad esempio da Auger tra le pagine della rivista «La Mode» e poi ripreso da Balzac nel *Traité de la vie élégante*. Stando a Balzac, la *toilette* è un segno forte al punto da riassumere l'uomo:

Pourquoi la toilette serait-elle donc toujours le plus éloquent des styles, si elle n'était donc toujours tout l'homme, l'homme avec ses opinions politiques, l'homme avec le texte de son existence, l'homme hiéroglyphié? Aujourd'hui même encore, la *vestigisme* est devenue presque une branche de l'art créé par Gall et Lavater.¹⁴⁸

¹⁴⁶ Sui gesti e la mimica come motivo caricaturale, da inserire all'interno del tema del corpo, cfr. CL, pp. 156-172. Un modello per l'analisi della gestualità corporea sarà il Balzac della *Théorie de la démarche*, in cui, partendo dalla constatazione di una lacuna in tale argomento nella letteratura scientifica, l'autore decide di esercitare la sua capacità di osservazione verso l'andatura dei protagonisti della Parigi elegante e mondana, sortendo spesso esiti caricaturali. Vi si legge a giustificazione dell'opera: «je décidai que l'homme pouvait projeter en dehors de lui-même, par tous les actes dus à son mouvement, une quantité de force qui devait produire un effet quelconque dans sa sphère d'activité» (cit., p. 270).

¹⁴⁷ Quest'ultimo caso, però, come sottolinea Refort (CL, p. 188), è poco sfruttato dalla letteratura, che alla fine tratteggia il tipo classico dall'ossatura squadrata e angolosa o quello la cui eccessiva rotondità viene sottolineata dagli abiti. Sul vestiario come tema caricaturale, cfr. CL, pp. 173-192.

¹⁴⁸ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 213-257, p. 251.

Tra i temi caricaturali menzioniamo infine i ritratti comici di bambini, studiati più nei gesti e nella mimica che nel fisico, visto che la loro età non offre molti spunti comici (essi infatti non hanno rughe, né sono sfigurati da passione, vizio o lavoro): i caricaturisti saranno soprattutto attratti dalla loro goffaggine e spontanea illogicità, oppure dai gesti che vogliono imitare gli adulti, con risultati nient'affatto naturali.¹⁴⁹

Il tema della deformità, declinato ad esempio nei gobbi protocaricaturali di Callot,¹⁵⁰ è poco sfruttato poiché si rischia di provocare pietà e compassione, nemiche del distanziamento necessario al meccanismo caricaturale: il caricaturista cercherà infatti di mantenersi sempre nei limiti di una bruttezza naturale, la quale segue le sue regole e i suoi limiti così come la bellezza.

I temi sovraesposti rappresentano l'oggetto dei tre procedimenti fondamentali della caricatura, i quali corrispondono a tre macro-aree retoriche. Considerando dunque il discorso comico come un «procedimento linguistico-semiotico che conduce ad un'elaborazione del linguaggio specifica e differenziata»,¹⁵¹ la caricatura corrisponderà a un'«alterazione retorica del grado zero»¹⁵² del linguaggio. Si tratterà quindi di capire quali figure retoriche operano nella pratica del ritratto caricaturale. I tre procedimenti che la caricatura seleziona per raggiungere i suoi scopi sono: la ricerca del contrasto, che corrisponde all'area retorica delle antinomie (antitesi, ossimoro); l'esagerazione dell'elemento dominante, che corrisponde all'area retorica dell'iperbole; la metamorfosi deformante, che corrisponde all'area retorica della metafora.¹⁵³

Prima di soffermarci su questi tre procedimenti, risulta utile e necessario aprire una parentesi sul grottesco, alla quale la caricatura lega la sua storia fin dagli esordi. Le immagini grottesche, fondate sulla contaminazione fantastica di

¹⁴⁹ Sui bambini come tema caricaturale, cfr. CL, pp. 193-202. A proposito della tendenza dei bambini all'imitazione degli adulti, Balzac afferma, nella *Théorie de la démarche*: «Le mouvement humain est comme le style du corps, il faut le corriger beaucoup pour l'amener à être simple. Dans ses actions comme dans ses idées, l'homme va toujours du composé au simple. La bonne éducation consiste à laisser aux enfants leur naturel, et à les empêcher d'imiter l'exagération des grandes personnes» (cit., p. 298).

¹⁵⁰ Sulla gobba nella caricatura grafica, cfr. H. Duccini, *Bosse et bossu*, R8, pp. 44-45.

¹⁵¹ G. Manetti, *Per una semiotica del comico*, «Il Verrì», 3, 1976, pp. 130-152, p. 134.

¹⁵² P. Pettinari, *La caricatura come procedimento retorico*, cit., p. 218. Il grado zero del discorso corrisponde a un discorso potenziale poiché deve escludere qualsiasi significato secondo, e quindi qualsiasi connotazione retorica.

¹⁵³ Va ricordata la problematica relativa al riferimento delle figure retoriche alle immagini, in quanto «l'immagine, il testo figurativo, è costituito da unità che, rispetto all'ambito verbale, sono rapportabili ad un livello articolatorio superiore a quello della parola» (Ivi, p. 222).

specie, sull'ibrido, l'anomalo e il mostruoso, rappresentano la fase incubatoria della caricatura e questo legame prenatale verrà mantenuto come radice di alcuni procedimenti e temi caricaturali, come una sorta di idea implicita. Il grottesco non va inteso soltanto come l'esagerazione satirica del negativo fino ai limiti dell'impossibile e del mostruoso (come per Schneegans), poiché va sottolineata anche, come suggerisce magistralmente Bachtin,¹⁵⁴ la sua componente positiva e gioiosa, da collegare alle sue fonti folcloriche. La concezione grottesca del corpo – al culmine in epoca medievale e di cui possiamo ancora avere una testimonianza nelle espressioni del linguaggio familiare – definisce un corpo sempre ai confini con il mondo in una costante assimilazione tra io e circostante. Quest'ultima risponde allo scopo fondamentale di combattere la paura cosmica dell'incommensurabile, dell'infinito, dell'incomprensibile: l'uomo viene quindi associato ai diversi elementi del cosmo poiché la vicinanza fino alla contaminazione e alla fusione elimina la paura.¹⁵⁵ Si tratta di un corpo «mai rigorosamente separato dal mondo: si trasforma in esso, vi si mescola e vi si fonde [...]. Il corpo assume una dimensione cosmica e il cosmo una dimensione corporea. Gli elementi cosmici si trasformano in gioiosi elementi corporei del corpo che cresce, che procrea, che vince».¹⁵⁶ Per questo del corpo grottesco, in quanto «corpo in divenire», vengono sottolineate le ramificazioni, le aperture e le sporgenze, verso il mondo e oltre l'individuo: il naso (allusione fallica), la bocca dilatata come un utero o un'apertura infernale, spesso ritratta nell'atto di ingerire e deglutire come allusione alla morte e alla distruzione: la bocca spalancata «è l'immagine più evidente del corpo aperto, non chiuso. È la porta spalancata sulle profondità del corpo».¹⁵⁷ E ancora:

¹⁵⁴ Lo studio di H. Schneegans a cui Bachtin si riferisce è *G. Geschichte der grotesken Satyre* (Strasbourg, K. J. Trübner, 1894): cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., cap. 5. Il critico russo scrive, contro Schneegans: «Se la natura della satira grottesca è quella di esagerare qualcosa di *negativo*, che non dovrebbe esistere, non si capisce da dove possa venir fuori l'eccesso *gioioso* nelle esagerazioni. [...] E non si capisce neanche da dove possano venire la ricchezza e la varietà qualitativa dell'immagine, i suoi legami diversi e spesso inattesi con dei fenomeni che sembrerebbero più lontani ed eterogenei» (Ivi, pp. 336-337).

¹⁵⁵ Il collegamento tra uomo e mondo si trova, come si sa, al centro di diverse teorizzazioni: dalla dottrina antica dei quattro elementi a quella rinascimentale del microcosmo-macrocosmo secondo la quale l'uomo riassume nella sua struttura le componenti e l'organizzazione dell'universo.

¹⁵⁶ Ivi, p. 372.

¹⁵⁷ Ibidem..

Fra tutti i tratti del *volto* umano, solo la *bocca* e il *naso*, e quest'ultimo come sostituto del fallo, hanno un ruolo di primo piano nelle immagini grottesche del corpo. La forma della testa, le orecchie e anche il naso vengono ad avere un carattere grottesco soltanto quando essi si trasformano in *forme di animali o di cose*. Gli occhi non hanno alcuna importanza nell'immagine grottesca del volto. Essi esprimono soltanto la vita puramente *individuale*, come dire, *interiore*, dell'uomo, che ai fini del grottesco non viene ad avere alcuna importanza. Il grottesco ha a che fare soltanto con gli *occhi strabuzzati* [...], così come si interessa a tutto ciò che *sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo*, tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo. Nel grottesco un particolare significato vengono ad avere anche tutte le *escrescenze e le ramificazioni*, tutto ciò che prolunga il corpo e lo unisce agli altri corpi o al mondo non corporeo. [...] Un volto grottesco si riduce, in sostanza, a una *bocca spalancata*, e tutto il resto non serve che da cornice per questa bocca, per questo *abisso corporeo che si spalanca e inghiotte*. [...]

Il corpo grottesco [...] è un corpo in divenire. Non è mai dato né definito: si costruisce e si crea continuamente, ed è esso stesso che costruisce e crea un altro corpo, inoltre questo corpo inghiotte il mondo ed è inghiottito da quest'ultimo. [...] Ed è per questo motivo che il ruolo più importante del corpo grottesco è affidato a quelle sue parti e luoghi dove esso va oltre se stesso, esce dai limiti prestabiliti, comincia la costruzione di un nuovo (secondo) corpo: il ventre e il fallo.¹⁵⁸

Lo stesso ragionamento si può applicare alla tematica scatologica, propriamente grottesca: si pensi ai motivi legati al cibo (il masticare, l'inghiottire), o alla defecazione e al vomito, tutti atti «ai confini tra il corpo e il mondo, o tra il corpo vecchio e il corpo nuovo».¹⁵⁹ Si pensi ancora al valore di confine dell'urina (tra il corpo e il mare) o della materia fecale (tra il corpo e la terra): queste rappresentano «la personificazione della materia, del mondo, dell'elemento cosmico e ne fanno qualcosa di intimo, vicino, corporeo e comprensibile [...]».¹⁶⁰ Il corpo grottesco è dunque sempre dinamico e descrive un sistema verticale di movimenti, si alza in volo verso il cielo, o più spesso cade e sprofonda verso il basso, nelle profondità della terra e della materia.¹⁶¹

Il grottesco, selezionando l'anomalo e lo scarto dalla norma, si trova anche al confine con il perturbante e la follia. Per questo la caricatura, arte profondamente connessa allo spunto reale, se ne distanzia, stemperando la componente

¹⁵⁸ Ivi, pp. 346-347.

¹⁵⁹ Ivi, p. 347.

¹⁶⁰ Ivi, p. 367.

¹⁶¹ «L'orientamento verso il basso è proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare e del realismo grottesco. In basso, alla rovescia, all'incontrario» (Ivi, p. 407). L'abbassamento è dunque un principio fondamentale del realismo grottesco.

grottesca con quella mimetica. Essa manterrà comunque il legame originario con il grottesco nella sua componente fantastico-espressiva-immaginifica, che si declina nei tre procedimenti caricaturali a diverse gradazioni: nello studio dei contrasti come segno della contraddizione mobile del reale, sempre in punto di rompersi, sfrangiarsi, trasformarsi, oltrepassarsi; nell'isolamento del tratto dominante, che viene gonfiato iperbolicamente come in uno slancio gioioso dell'uomo che si vuole innalzato verso il cielo, ma sempre goffamente, in qualità di essere ibrido; nella trasformazione metaforica e degradante che fa contaminare le specie, i sessi, i regni per affermare la suprema vicinanza del tutto, fino alla fusione e confusione dei confini.

2.1.1. *La ricerca del contrasto*¹⁶²

La caricatura si sostanzia spesso nella constatazione o nella creazione di una sproporzione, di un controsenso capace di suscitare effetti di sorpresa e di conseguenza il riso (dall'humour nero o, più raramente, al realismo più grave), caratterizzando quindi il caricaturista come un «visionnaire de l'anomalie».¹⁶³ Il contrasto, oltre a essere una delle componenti più ricorrenti nelle trattazioni teoriche e nei tentativi di definizione del comico, manifesta le tensioni esplosive del reale, il bachtiniano contatto libero e familiare: l'unione paradossale di elementi incompatibili, sottolineata dai procedimenti dell'antitesi e dell'ossimoro, afferma in realtà la verità più intima di quel paradosso, suggerisce che le vicinanze più improbabili possono scatenare potenti rivelazioni, e soprattutto dichiara l'epifania della contraddittorietà e infinita mobilità del reale. Emblematiche le parole di Bice Mortara Garavelli a proposito dell'ossimoro, definito come «la combinazione di idee e parole ordinariamente opposte e tra loro contraddittorie, compiuta in modo che apparentemente escludendosi esse arrivino invece a produrre il senso più vero, perché più profondo e incisivo».¹⁶⁴

Il contrasto può essere esterno o interno all'individuo. Il contrasto esterno si produce tra individui diversi, il cui accostamento scatena il riso: è il meccanismo alla base della coppia comica esemplata classicamente da Don Chisciotte e Sancho Panza. Si associano quindi due modelli, come se l'uno fosse la negazione dell'altro: per linee, colori, forme, dimensioni. La comicità non deriva in questo

¹⁶² Cfr. CL, pp. 57-64.

¹⁶³ CL, p. 24.

¹⁶⁴ B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Laterza, 2003, p. 244.

caso dalla singolarità del tipo studiato, ma dall'incontro inopportuno con un altro che lo nega, in una sorta di *coup de théâtre*. L'associazione più sfruttata in questo senso è quella del troppo grasso e del troppo magro, che unisce il vantaggio di un'esagerazione naturale alla visione di un contrasto.

Il contrasto interno si manifesta invece tra elementi discordanti in uno stesso individuo: dunque al primo posto la testa grande su un corpo piccolo o minuscola su un corpo esile, sintomo di un'individualità indecisa. Con questo tipo di contrasto, il corpo perde la sua integrità e continuità a causa di uno spostamento esagerato, che fa sconfinare gli individui verso il campo dell'anormale e del mostruoso.¹⁶⁵ Alle volte uno degli elementi posti in antitesi costituisce un fattore di rivelazione in cui si sostanzia l'interpretazione del modello grazie al meccanismo della sorpresa comica. Il contrasto interno può riguardare anche i gesti e la mimica, quando si trovano in contraddizione con l'età (come nell'esempio dei bambini che imitano gli adulti), con la situazione, con l'espressione del viso, con il sentimento o la mentalità (e in questo caso 'tradiscono' il personaggio). Stessa cosa può valere per il vestiario, copertura, maschera per eccellenza, che insiste sulla distanza che separa l'apparenza dalla verità.

Il contrasto si produce anche nel caso dei gesti abbozzati, incompleti, come quelli compiuti nello stato tra veglia e sonno¹⁶⁶ o i gesti senza risultato dell'ubriaco, inconsci e s coordinati. I gesti possono essere abortiti in seguito a una volontà contraddittoria o impreveduta, oppure a causa di un'insufficienza di mezzi: pensiamo all'uomo costretto a interrompere un discorso o una frase in mancanza di un uditorio, o allo slancio di una minaccia che si incaglia prima di essere portato a termine. L'effetto umoristico, in questi casi, aumenterà nel caso in cui al gesto originario succeda un secondo gesto, ancora più violento; il risibile sta nella fissazione del personaggio in un atteggiamento provvisorio, dunque falso. Il meccanismo del contrasto comico gioca infatti sulla distanza tra lo sforzo speso dal personaggio (del bambino che vuole imitare, dell'adulto che esibisce

¹⁶⁵ In campo grafico il primo a utilizzare il procedimento della testa grande su un corpo piccolo fu Benjamin Roubaud con il suo *Panthéon charivarique* (Paris, Aubert & Cie, 1838-1841), seguito poi da Nadar, Carjat, Gill, eccetera. Tale tecnica diventa poi classica e stereotipata e finisce per perdere la sua aggressività originaria. Cfr. B. Tillier, *La grosse tête sur petit corps: un procédé de déconstruction?*, R8, pp. 143-144.

¹⁶⁶ Sul sonno, nella *Théorie de la démarche*, Balzac scrive: «Les recherches des médecins qui se sont occupés de la folie, de l'imbecillité, prouvent que la *pensée humaine*, expression la plus haute des forces de l'homme, s'abolit complètement par l'abus du sommeil, qui est un repos» (cit., p. 300).

un abito troppo solenne o troppo misero, oppure che incomincia un gesto e non lo porta a termine) e il risultato dell'azione.¹⁶⁷

Meno frequenti invece i contrasti di colore, sia nei contrasti esterni che in quelli interni: spesso su un viso a tinta uniforme vengono posti uno o due grandi tocchi di colore, oppure il colore viene utilizzato per far risaltare una massa.

In ogni caso cogliere un contrasto coincide con il cogliere uno squilibrio, una rottura, la linea che stona, il tratto che disarmonizza, facendo scorgere un oltre: la forma che nega la forma in cui essa si trova a essere inserita e fa sentire la propria presenza con una voce dissonante, che grida di voler uscire fuori e immaginare un'altra forma o l'unione paradossale e profonda di tutte le forme.

2.1.2. *L'esagerazione dell'elemento dominante*¹⁶⁸

Questo procedimento, collegato all'area retorica dell'iperbole, rappresenta proprio il fulcro della caricatura, da collegare al significato stesso del termine, derivato, come sappiamo, dal verbo «caricare», dunque esagerare. Prima dell'esagerazione viene però, attraverso una serie di procedimenti aggiuntivi e sottrattivi,¹⁶⁹ l'interpretazione del modello attraverso l'eliminazione dei tratti superflui, la selezione dei tratti principali e l'individuazione del tratto in cui si condensa l'essenza dell'individuo. Quest'ultimo viene *caricato*, esagerato, proprio per permettere all'osservatore/lettore di concentrare la sua attenzione su di esso e non disperderla in dettagli poco importanti. È il modo in cui il modello si presenta agli occhi del pubblico, si fa avanti con la propria singolarità, il proprio quid inconfondibile a renderlo diverso da tutti gli altri individui. Tale procedimento manifesta chiaramente come la caricatura si occupi della varietà, dell'eccezione, dell'individuale.

Il procedimento in esame sottolinea inoltre la componente paradossalmente mimetica della caricatura, la quale dipende molto dall'abilità di osservazione del caricaturista. Il tratto selezionato che verrà sottoposto all'esagerazione dovrà essere proprio quello in cui si riassume il senso dell'individuo, quello che già nella realtà rappresenta lo scarto rispetto a una norma ideale, un eccesso dunque, una

¹⁶⁷ Cfr. CL, pp. 167-169.

¹⁶⁸ Cfr. CL, pp. 64-83.

¹⁶⁹ Per ciò che concerne questi interventi aggiuntivi e sottrattivi, si leggano le seguenti parole di Paolo Santarcangeli sulle rappresentazioni comiche: «Ogni rappresentazione comica (ideale) *astrae* nella sua ricerca di presentare la verità; rigetta ciò che considera superfluo ed esalta quanto appare importante (praticando la caricatura)» (*Homo ridens*, cit., p. 422).

rottura. Per questo, paradossalmente, proprio dall'esagerazione di questo tratto dipenderà la somiglianza al modello. Quando l'autore non riesce a decidere tra più dettagli quello su cui focalizzare l'attenzione, si avranno allora caricature troppo analitiche con diminuzione degli effetti comici.¹⁷⁰

In ogni caso, più grande è lo scarto rispetto alla norma, più grandi sono le possibilità del comico. Tale scarto comico si legge in un certo numero di tratti. Nell'ordine delle forme si segnalano: il piccolo e il grande, il grasso e il magro, il rotondo e l'appuntito, il piatto e il rialzato, lo sporgente e il rientrato. Tra i tratti anatomici più sfruttati menzioniamo: le braccia penzoloni e troppo lunghe, il naso imponente,¹⁷¹ i baffi, la distanza disarmonica delle orecchie, le palpebre cadenti e gonfie o molto segnate, il sorriso,¹⁷² lo sviluppo eccessivo della mascella, i denti sporgenti o radi, le unghie adunche.¹⁷³ Il naso e la bocca come tratti dominanti da esagerare, in quanto tratti sporgenti verso il mondo o in apertura, in confine con esso, sono legati, come abbiamo visto, alla concezione grottesca del corpo. Per quanto riguarda l'occhio, a differenza che per i disegnatori, risulta difficoltoso per gli scrittori analizzare lo sguardo o dar conto della forma dell'occhio,

¹⁷⁰ I ritratti caricaturali di Balzac sono spesso analitici e ricchi di dettagli. Secondo Refort, Balzac possiede i doni principali del caricaturista: la percezione del ridicolo che gli permette di scorgere i difetti in grado di piegare l'individuo alla degradazione, un grande talento dell'osservazione, esercitato soprattutto nella descrizione degli atteggiamenti che tradiscono il segreto di mentalità o personalità; l'immaginazione che fa scoprire le somiglianze ingegnose. Gli manca però proprio la caratteristica imprescindibile della sintesi, che spesso rende lacunose le sue descrizioni caricaturali nell'immediatezza e soprattutto nel fine ricreativo di innescare il riso: i suoi ritratti sono a tal punto completi da far sparire il significato umoristico sotto l'accumulazione dei dettagli (cfr. CL, pp. 17-20).

¹⁷¹ Dal punto di vista letterario, il naso è un motivo sterniano. Ricordiamo che tra i primi frammenti tradotti in italiano del *Viaggio sentimentale*, si situa proprio il capitolo dal titolo *Il naso grosso*, tradotto da Carlo Bini. L'eco di questa digressione sterniana si perpetua nella letteratura europea di metà Ottocento e poi nel Novecento, e in quella italiana in particolare, passando per i collodiani *Occhi e nasi* e *Pinocchio* fino ad arrivare al Vitangelo Moscarda pirandelliano. Šklovetskij ha parlato a tal proposito di «nasologia». Cfr. G. Mazzacurati, *Ombre e nasi: da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 274-291, p. 297.

¹⁷² Sul sorriso, utilizzato spesso per personaggi di alto rango allo scopo di denotare un atteggiamento di finzione, cfr. C. Moncelet, *Le sourire*, R8, pp. 228-229.

¹⁷³ Le unghie adunche rappresentano molto spesso, per analogia animalizzante, la rapacità. Cfr. C. Moncelet, *Les ongles crochus*, R8, pp. 190-191.

per cui si ricade spesso nelle formule consacrate e classiche dell'occhio enorme fuori dalle orbite o dello sguardo miope, assistito o no dagli occhiali.¹⁷⁴

L'elemento dominante può essere anche un tic o un gesto goffo, legato ad esempio al modo di aprire la bocca o di chiudere gli occhi. Per quanto riguarda il vestiario, come si diceva, questo viene sfruttato raramente per ricavare il tratto dominante. Di esso vengono impiegati comunque elementi ricorrenti: il cappello (segno delle abitudini, del carattere o della classe sociale, può testimoniare un'intenzione o tradire una goffaggine), il colletto (spesso esagerato in altezza), i guanti (la maggior parte delle volte troppo grandi, conferiscono alle mani un'impacciata solennità). Per quanto riguarda i colori, il tono dominante è collegato spesso al tipo di personaggio: rosso per il tipo violento, bianco per il tipo banale, vago, senza carattere; nero per il tipo ombroso.

Spesso, inoltre, la deformazione iperbolica si allarga dal personaggio allo sfondo, l'ambiente, il paesaggio che lo ingloba, generando un'«alterazione generale dell'immagine, che viene così a porsi tutta quanta nel segno dell'esagerazione».¹⁷⁵

Sul tratto dominante la caricatura letteraria possiede maggiori possibilità rispetto a quella grafica: tale tratto può coincidere infatti con una parola o una frase tipica, che rivela il tipo, o con un'azione. Sia la parola/frase che l'azione possono essere sottolineate con accorgimenti preclusi ai caricaturisti grafici in quanto questi sono propri della temporalità caratteristica del mezzo della scrittura: la litania comica, in cui parole o frasi vengono ripetute in più sequenze narrative come in un ritornello che tipizza il personaggio condensandolo in una formula; l'enumerazione e la ripetizione delle azioni, la congiunzione per polisindeto di azioni o frasi tipiche, che esibiscono una falsa varietà, amplificando il comico e contribuendo alla sua esplosione. Negli ultimi due casi spesso l'effetto comico viene ottenuto dal contrasto tra il grande spazio narrativo e la banalità delle azioni, secondo il meccanismo dell'eroicomico: si vuole così gonfiare artificialmente il soggetto per meglio assicurare poi una caduta o per meglio misurarne l'insignificanza, la mediocrità o la futilità. L'accumulazione delle azioni può essere poi rinforzata da giochi fonici come la similitudine delle desinenze.¹⁷⁶ Lo scrittore,

¹⁷⁴ Nella caricatura grafica, gli occhiali possono anche alludere a un personaggio che metaforicamente vede poco oppure che possiede una visione falsata o deformata. Cfr. C. Moncelet, *Les lunettes*, R8, pp. 161-162.

¹⁷⁵ P. Pettinari, *La caricatura come procedimento retorico*, cit., p. 221.

¹⁷⁶ Su questi procedimenti di sottolineatura della parola o azione tipica cfr. M. Ménard, *Balzac et le comique*, cit., pp. 314-320.

sfruttando il fattore-tempo, può anche decidere di sviluppare progressivamente, oppure posizionare alla fine del ritratto l'elemento dominante, come per riassumere la descrizione e aumentare l'effetto di sorpresa che ne deriva.

Il dettaglio isolato funge quindi da segno per la totalità dell'individuo, il quale può riassumersi proprio in quel tratto, secondo un meccanismo che ricorda la riduzione sineddochica di cui parla Hochman, o la formula tipizzante di Forster.¹⁷⁷ Il procedimento dell'iperbole si unisce quindi a quello della sineddoche.¹⁷⁸

A complemento dell'operazione iperbolica si colloca la schematizzazione e semplificazione della forma umana, tecnica messa in pratica a partire dai Carracci e che ha fatto spesso collegare la caricatura al disegno infantile e quindi alla regressione dell'adulto verso il piacere del gioco. Già H. Hofmannsthal nel 1894 sottolineò l'importanza della caricatura nel cogliere la forma pura, semplice: l'artista, «dépouillant les formes de leur signification banale, vit de nouveau dans son vrai climat; créateur de mythes, il évolue dans le chaotique, anonyme, terrible, rayonnante réalité». Questo succede grazie alla facoltà di «voir les choses comme une forme en soi, sans tenir compte de leur signification conventionnelle»,¹⁷⁹ che è poi il principio che collega la caricatura all'arte moderna.¹⁸⁰ Attraverso la schematizzazione e geometrizzazione i dettagli inutili spariscono nella

¹⁷⁷ Cfr. B. Hochman, *Character in Literature*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1985; e E. Forster [1927] *Aspetti del romanzo*, trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1968; e *infra*, cap. III, par. 3.1.

¹⁷⁸ La sineddoche, così importante per l'arte caricaturale, richiama molto da vicino la scomposizione umoristica, così come descritta da Pirandello: «L'umorista [...] scompone il carattere nei suoi elementi e [...] si diverte a rappresentarlo in essi» (L. Pirandello, *L'umorismo*, 1908, in Id., *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1986, vol. VI. *Saggi, poesie e scritti vari*, pp. 1-160, p. 155). E, più avanti: «Egli sa che le vicende ordinarie, i particolari comuni, la materialità della vita in somma, così varie e complesse, contraddicono poi aspramente quelle semplificazioni ideali, costringono ad azioni, ispirano pensieri e sentimenti contrarii a tutta quella logica armoniosa dei fatti e dei caratteri concepiti dagli scrittori ordinarii [...]. Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni, su cui la sua opera si fonda, in opposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notano nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinario, alla composizione dell'opera d'arte in genere» (Ivi, p. 159).

¹⁷⁹ La citazione è tratta da un articolo di H. Hofmannsthal sul pittore simbolista Franz Stuck, citato in W. Hofmann, *La caricature de Vinci à Picasso*, cit., p. 56.

¹⁸⁰ La schematizzazione e geometrizzazione è collegata da Hofmann (Ivi, pp. 54-59 e pp. 61-62) alla tendenza all'astrazione e stilizzazione dell'arte moderna, al problema, dunque, della forma pura. La caricatura fu infatti la prima arte a comprendere che diverse forme elementari

costruzione di una forma chiara e immediatamente decodificabile, una forma che rende comica la forma umana proprio in quanto la avvicina a una forma geometrica e 'disumana'. Il procedimento dell'iperbole deformante viene dunque completato dal procedimento della condensazione, la quale si trova al confine con la trasformazione caricaturale, la contaminazione e ibridazione di mondi, e dunque con il terzo procedimento specificatamente caricaturale.

2.1.3. *La trasformazione degradante*¹⁸¹

Il meccanismo della condensazione consiste nel riassumere e sintetizzare i tratti salienti di un personaggio «captando l'identità e la forza caratterizzante di quei tratti attraverso l'analogia con forme e simboli del mondo figurale che più ci è familiare. L'analogia con qualcosa di diverso dalla figura umana, la sorpresa stessa di questo rapporto, rendono più intensa e indelebile la percezione».¹⁸² La semplificazione, dunque, non basta. Bisogna che l'individuo subisca in qualche modo una metamorfosi, attraverso un paragone, un'analogia o più spesso una metafora, sempre a scopo degradante. Attraverso questo tipo di metafora l'umano esce dai suoi confini per entrare in quelli di altri regni, altre specie, altri mondi, affermando così la verità della realtà come luogo del possibile capovolgimento, spazio della mobilità transitoria delle forme, le quali si sostituiscono e si confondono le une alle altre. Per il caricaturista la forma è sempre variabile e suscettibile di trasformazione, sviluppo o riduzione. Ancora una volta, però, secondo il meccanismo caricaturale, l'immaginazione metamorfica del caricaturista è limitata dalla somiglianza, dal riferimento alla realtà: la forma finale deve essere scelta con cura nei termini di una paradossale precisione, se non vuole sforare nei campi del fantastico e del grottesco. Si incontrano qui le due condizioni del comico per Stendhal, *clarté* e *imprevu*:¹⁸³ la chiarezza del riferimento alla realtà cioè si associa con l'associazione imprevista (propria anche del meccanismo della ricerca del contrasto).

Come afferma Refort, «Il semblerait que, par une sorte de duperie consentie de l'œil et de l'esprit, et aussi par une malignité naturelle, et un instinctif besoin

potevano essere interpretate in maniera diversa, anticipando l'ambiguità alla base dell'astrattismo.

¹⁸¹ Cfr. CL, pp. 83-104.

¹⁸² A. Brilli, *Alle origini della caricatura*, cit., p. 196.

¹⁸³ Cfr. Stendhal, *Racine et Shakespeare*, [1823], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965, vol. I, p. 49.

de paradoxe, l'homme se croit obligé de chercher d'autres espèces que la sienne des points de comparaison». ¹⁸⁴ Il caricaturista deve possedere quindi anche il dono di riconoscere più oggetti in una sola forma, mediante il meccanismo associativo da cui, come negli altri due procedimenti, pure scaturisce una rivelazione interpretativa: «qualsiasi paragone che ci aiuti a capire qualcosa d'inconsueto, avvicinandola a qualcosa a cui siamo abituati, ci darà la soddisfazione di aver intuito». ¹⁸⁵ In questo principio della profonda unione delle forme anche apparentemente molto lontane si percepisce l'eredità della concezione grottesca e carnevalizzante del mondo, che annulla le gerarchie proponendo il contatto, l'unione, l'amalgama degli opposti. La fusione delle specie e la creazione di ibridi è infatti uno dei procedimenti più caratterizzanti del grottesco. ¹⁸⁶

Questa trasformazione degradante può consistere in una materializzazione (passaggio da uomo a oggetto), ¹⁸⁷ una femminilizzazione (passaggio da uomo a donna, o trasferimento di attributi femminili su un corpo maschile), ¹⁸⁸ una meccanizzazione (passaggio da uomo ad automa), ¹⁸⁹ una diabolizzazione (passaggio da uomo a diavolo), ¹⁹⁰ un'infantilizzazione (passaggio da adulto a bambino) o negli 'arcimboldeschi', ¹⁹¹ e cioè un conglomerato di realtà diverse che costruiscono un insieme somigliante a un volto. La trasformazione più utilizzata è però

¹⁸⁴ CL, p. 84.

¹⁸⁵ E. Gombrich, *Le armi del vignettista*, cit., p. 199.

¹⁸⁶ Cfr. *supra*, cap. I, par. 1.1.

¹⁸⁷ Ricordiamo i ritratti beffardi a opera dei Carracci, che mostravano la trasformazione degli uomini in padelle, cuscini, marmitte.

¹⁸⁸ Il procedimento di femminilizzazione conosce il suo periodo di maggior successo tra le due guerre, cioè proprio nell'epoca in cui si comincia a far sentire di più l'importanza della donna nella società (cfr. L. Van Ypersele, *La féminisation*, R8, pp. 134-138).

¹⁸⁹ L'applicare caratteristiche meccaniche all'uomo è una delle molle del riso secondo Bergson. Viene ampiamente sfruttato nella tipizzazione di alcune figure, come il funzionario (quando applica alla lettera un regolamento, agendo in modo automatico), o nel militare (coi suoi gesti prevedibili e codificati). Cfr. B. Bouton, *La mécanisation*, R8, pp. 167-171.

¹⁹⁰ La diabolizzazione utilizzata a scopi decostruttivi sfrutta la concezione manicheista occidentale, fondata su una netta separazione tra bene e male: l'assimilazione del nemico alle forze del male e la propria comunione con quelle del bene è un procedimento molto antico. Cfr. G. Teuilié, *La diabolisation de l'ennemi*, R8, 2001, pp. 108-110.

¹⁹¹ Sull'infantilizzazione, cfr. A. Duprat, *L'infantilisation*, R8, pp. 154-155; sugli arcimboldeschi, cfr. C. Moncelet, *Les arcimbolques*, R8, pp. 32-33.

quella da uomo ad animale,¹⁹² impiegata dai Carracci fin dalle origini della caricatura: come abbiamo già accennato,¹⁹³ l'animalizzazione vanta di una tradizione antica che, a partire dai trattati fisiognomici di Della Porta, Lebrun o Lavater, raggiunge l'apice caricaturale con le produzioni di Grandville,¹⁹⁴ il quale ne fa un genere con *Les métamorphoses du jour*. Gli animali sono quindi associati all'uomo in base a somiglianze fisiche che spesso rimandano o sottintendono somiglianze caratteriali, di sentimenti o di istinti. L'animalizzazione è molto utilizzata dagli scrittori i quali, rispetto ai disegnatori, hanno più possibilità in questo procedimento poiché possono sia approntare similitudini più vaghe ed evocative, completate dal contesto, sia alludere a una somiglianza di idee e non solo di forme e linee, la quale apre una varietà quasi illimitata di possibilità, o ancora utilizzare l'animalizzazione come spunto per una battuta di spirito che rafforza l'effetto comico. Inoltre spesso questa trasformazione, se inserita all'interno di un contesto narrativo, può essere svolta gradualmente oppure può essere giustificata dallo sviluppo del racconto.

¹⁹² Il procedimento dell'animalizzazione è stato utilizzato anche da Gustave Doré nell'illustrazione delle *Fables* di La Fontaine (Paris, Hachette, 1868). Anche al tempo delle vignette diffuse durante la Riforma Protestante si utilizzava tale principio (pensiamo ad esempio alle rappresentazioni di Lutero come lupo), anche se, come abbiamo già evidenziato (cap. I, par.1.3), il procedimento non veniva sfruttato a scopo mimetico, ma in funzione della creazione di emblemi.

¹⁹³ Cfr. *supra*, cap. I, par. 1.

¹⁹⁴ Grandville è anche il promotore della pratica dei calligrammi, usata a scopo di aggressione politica: pensiamo agli *Exercices calligraphiques pour graver les traits chéris des nos hommes d'état dans la jeunesse française*, in cui, utilizzando gli elementi non significanti della scrittura (le linee elementari) e i grafemi (le lettere), l'autore compone una serie di ritratti degli uomini di stato francesi. I calligrammi annullano il percorso lineare prescritto generalmente dalla scrittura per tornare allo stadio elementare del disegno infantile (cfr. S. Le Men, *Calligraphie, calligramme, caricature*, «Langages», 75, 1984, pp. 83-101; L. Baridon et M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., pp. 157-160).

Le materializzazioni – la più famosa delle quali è la trasformazione di Luigi Filippo in pera,¹⁹⁵ in cui la metamorfosi degradante viene illustrata in diversi passaggi secondo il modello di Lavater¹⁹⁶ – sono invece meno frequenti poiché conducono a un maggiore allontanamento dalla realtà e dunque a un eccesso nella direzione della fantasia.

La metamorfosi degradante si sostanzia quindi nella ricerca di rapporti inattesi che, nell'affermare la confusione e la fusione di forme e il sempre possibile oltrepassamento dei confini tra di esse, bada comunque a non smentire la somiglianza e, anzi, a interpretare il modello secondo un'alterazione che pare allontanarsi dall'originale ma che in realtà giunge a una verità più profonda sul suo conto. Si tratta dello svelamento di cui abbiamo più volte parlato, attraverso il quale il personaggio viene ridotto all'essenza, esibito nel suo volto nascosto e spesso impercettibile, coperto com'è da livelli sovrapposti di apparenza. Per eliminare ognuno di questi livelli occorre unire mondi solo esteriormente lontani e imporre in un rapido gesto la 'maschera reale' (animale, oggetto, demonio).

Nella combinazione di tutti e tre questi principi, come abbiamo potuto osservare, non viene mai a mancare l'equilibrio paradossale e propriamente caricaturale tra mimesi ed espressività, tra l'adesione alla realtà e la sua esagerazione: ciò che si cerca di cogliere è la più piccola imperfezione già presente in natura, per poi sfruttarla con cura a fini comici. Ricordiamo infatti che la satira, alla quale si

¹⁹⁵ La trasformazione è operata da Philipon, come abbiamo evidenziato, e sfrutta l'ambiguità semantica del termine «*poire*», che nell'*argot* è anche sinonimo di «zuccone». Come sottolineano Kris e Gombrich, «il fatto poi che la pera diventasse simbolo di derisione in innumerevoli caricature e vignette, costituisce un'altra prova della riduzione del ritratto caricaturale a *cliché* politico» (*I principi della caricatura*, cit., p. 192). Quest'operazione figurativa viene ricondotta da Paolo Pettinari alle figure retoriche del *calembour* e della paronomasia, che operano appunto associazioni attraverso somiglianze formali: «Mostrando il modo in cui l'immagine di un personaggio possa essere modificata fino a trasformarlo in altro da sé, tali testi evidenziano come fra personaggio di partenza e raffigurazione di arrivo vi siano certi tratti figurativi comuni che ne giustificano in qualche modo l'associazione, dal momento che le differenze possono essere progressivamente eliminate» (*La caricatura come procedimento retorico*, cit., p. 232).

¹⁹⁶ Le caricature grafiche spesso imitano il procedimento lavateriano dell'illustrazione graduale della metamorfosi attraverso un progressivo e sottile gioco sui lineamenti, suscitando l'impressione che la trasformazione avvenga realmente sotto i nostri occhi. Sul procedimento della metamorfosi, cfr. J.-C. Gardes, *Les métamorphoses*, R8, pp. 172-174.

collega la caricatura,¹⁹⁷ «può porsi essenzialmente come processo imitativo [...] – imitare, certo in senso allucinatorio – per rovesciare».¹⁹⁸

La caricatura mira a sconvolgere l'equilibrio interno di un volto senza tuttavia cancellare la sua riconoscibilità, ma può farlo solo perché dà un peso a quei tratti del volto che si caricaturizzano già in quanto tali come tratti individualizzanti. La caricatura attribuisce un peso solo là dove scorge uno squilibrio ed uno squilibrio si dà solo se il volto che percepiamo e che conosciamo è già stato colto sullo sfondo del volto ideale e generico cui ci conduce la prassi dell'anticaricatura.¹⁹⁹

Siamo di nuovo giunti alla caricatura come arte duale, che nel presentare un volto deformato ha sempre come punto di riferimento il volto ideale, l'immagine ufficiale, il ritratto 'serio'. Interpretando criticamente il suo oggetto, essa mette in atto un confronto tra modello e immagine deformata, facendo nascere così nel fruitore un'immagine doppia, riflessa. E duale anche per la doppia componente: l'allusione alla realtà si coniuga alla sua interpretazione soggettiva da parte del caricaturista. L'incontro tra la realtà dell'io e la realtà del mondo produce quindi una terza realtà, che vorrebbe sovrapporre le immagini e restituire una verità più profonda, frutto di riflessione e interpretazione.

2.2. Altri meccanismi retorici usati in senso caricaturale

Come abbiamo osservato nel primo paragrafo del nostro lavoro, dal ritratto carico come *divertissement* accademico praticato per una cerchia ristretta, la caricatura, nel XVIII e soprattutto nel XIX secolo trova alloggio sui giornali e si perfeziona come «grido dei cittadini», arma di combattimento, per la persuasione o per la critica dell'esistente. Lo stesso ritratto carico quindi diventa uno strumento di critica politica e sociale, e a esso si aggiungono le vignette politiche o di critica sociale e del costume,²⁰⁰ che sfruttano, oltre ai procedimenti caricaturali

¹⁹⁷ Sui collegamenti tra satira e caricatura, cfr. *supra*, cap. I, par. 2.

¹⁹⁸ M. Domenichelli, *La satira è de-costruttiva (de-compositiva)*, cit., p. 181.

¹⁹⁹ P. Spinicci, *Il ritratto e la caricatura*, cit., p. 88.

²⁰⁰ M. J. Medhurst e M. A. Desousa, in *Political Cartoons as Rhetorical Form*, cit., attraverso un'analisi di una selezione di vignette politiche del 1980, propongono una tassonomia di base per l'identificazione e la classificazione dei mezzi disponibili per la persuasione grafica, applicando le categorie della retorica classica alle vignette e intendendo quindi la vignetta politica satirica come una forma di comunicazione persuasiva. Gli autori individuano in particolare: quattro *topoi*, che funzionano da repertorio inventivo – *inventio* (luoghi comuni politici, allusioni

appena illustrati, altri procedimenti retorici per rafforzare l'effetto comico-caricaturale, associati a immagini codificate e simboli, utilizzati in senso proprio o invertito.²⁰¹ In questo caso la caricatura afferma con più decisione il suo statuto di *forma della satira*, la quale infatti fin dalle sue origini annota tra i suoi procedimenti quelli caricaturali, consistendo appunto in una diminuzione critica del valore di un oggetto.

I temi allora diventano i personaggi politici o i tipi sociali, le situazioni e i luoghi comuni politico-sociali. Grande importanza assumono quindi i simboli e gli emblemi, già presenti dalla prima forma di propaganda protocaricaturale durante i tempi della Riforma Protestante. L'uso dei simboli è vicino al meccanismo tipicamente caricaturale della semplificazione, capace di trasformare individui e personaggi in 'formule'. Come sottolinea Gombrich,²⁰² l'uso dei simboli nelle vignette politiche asseconda la nostra tendenza all'astrazione e testimonia il rilievo della fantasia mitologica nel nostro pensiero politico, da ricondurre alle personificazioni del mondo mitologico grecoromano. Il simbolo poi viene spesso associato al procedimento metaforico, sfruttando la nostra capacità latente di creare miti e classificare il mondo secondo metafore emotive di base, come quella del contrasto tra luce e buio a indicare la lotta tra bene e male.²⁰³ In quanto erede dell'arte simbolica medioevale, la vignetta politica traduce liberamente le idee o i simboli del linguaggio politico in situazioni metaforiche. Seguendo ancora

letterarie e culturali, tratti dei personaggi politici e situazioni politiche), i diversi modi della disposizione grafica – *dispositio* (contrasto: tra immagine e testo, tra attesa del lettore e resa artistica, commento e contraddizione), i sei elementi dello stile retorico – *elocutio* (linee e forme per creare il tono e lo stato d'animo, la relativa dimensione degli oggetti, l'esagerazione di caratteristiche fisiognomiche, il posizionamento nel disegno, la relazione testo/immagine, il montaggio ritmico), le risorse per l'evocazione della memoria – *memoria* (archetipi letterari, eroi culturali, luoghi comuni socio-politici), che sottolineano la grande importanza della cooperazione e della complicità del destinatario; la voce o presentazione – *actio* (il posizionamento della vignetta nel giornale, la dimensione e le caratteristiche tipografiche).

²⁰¹ Come esempio di inversione o dell'ambiguità di un significato di un simbolo codificato, pensiamo alla colomba che annuncia una falsa pace (cfr. A. Shrober, *De la colombe de la paix à la colombe qui fait boum*, R8, pp. 68-70).

²⁰² E. Gombrich, *Le armi del vignettista*, cit.

²⁰³ A proposito di questa nostra tendenza a classificare il mondo secondo reazioni fisiognomiche, Gombrich cita *Measurement of Meaning* di Charles Osgood, uno studio in cui si propone di porre al soggetto domande come «la repubblica è buia? Alta o bassa? Liscia o fluida?». Dalle risposte a queste domande scaturirebbero, secondo l'autore, dei sinonimi emotivi secondo i quali, ad esempio, ciò che è luminoso è anche buono, ciò che è alto e forte, eccetera (cfr. Ivi, pp. 211-212).

Gombrich, «il vignettista può mitologizzare il mondo della politica, fisionomizzandolo. Congiungendo il mito alla realtà egli crea quella fusione, quell'amalgama, che sembra così convincente alla nostra natura emotiva».²⁰⁴ Gombrich parla di «percezione fisiognomica» riferendosi a questo rapportarsi al mondo attribuendo ai diversi elementi categorie di tipo fisiognomico. Il processo risulta in atto ad esempio nelle spontanee associazioni tra visi, animali, colori e stati d'animo, testimoniate dalla frequenza di metafore (spesso di tipo sinestetico) ricorrenti nel parlare comune come «colori allegri» o «suoni struggenti», che funzionano come «indicazioni di anelli di congiunzione non ancora spezzati, di scompartimenti ampi».²⁰⁵ Tali reazioni fisiognomiche per Gombrich rappresentano una delle armi più potenti del vignettista, visto che risulta estremamente connaturata negli uomini l'equiparazione di qualità sensoriali a qualità sensorie o a tonalità diverse di sentimenti, al punto da far sparire la percezione di esse come metafore o simboli.

Il simbolismo, ricordiamolo, è anche il centro vitale della caricatura: come hanno dimostrato le ricerche psicanalitiche di Kris e Gombrich, alla base dell'arte caricaturale si situano meccanismi tipici del procedimento simbolico, quali la condensazione e lo spostamento. La condensazione si sviluppa soprattutto nella forma grafica della vignetta satirica, fondata proprio sulla fusione o la sintesi visiva, sulla concentrazione dunque di un'idea complessa in un'immagine.²⁰⁶ In questo caso l'associazione tra mimesi ed espressività si traduce nella conciliazione di astrazione simbolica e realismo, realizzata spesso anche attraverso l'ausilio del testo didascalico, che chiarisce, spiega, razionalizza. Il ricorso al simbolo soprattutto nelle prime vignette satiriche si deve proprio alla sua ambiguità, alla potenzialità polisemica che permette di camuffare le allusioni, di temperare le condanne esplicite dietro un impiego del registro fantastico.²⁰⁷ I simboli più usati

²⁰⁴ Ibidem.

²⁰⁵ E. Gombrich, *Della percezione fisiognomica*, cit., pp. 74-75. I processi di cui parla Gombrich sono delle reazioni istintive, da non confondere quindi con processi razionali più profondi di tipo interpretativo. Viene in mente la critica che Lichtenberg muove a Lavater: quest'ultimo, secondo il primo, conferirebbe un enorme peso alle proprie reazioni intuitive, senza porle al vaglio di conferme più analitiche.

²⁰⁶ Cfr. Id., *L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica*, cit. La condensazione ha acquistato nel tempo sempre più rilievo se consideriamo le didascalie minuziose e pedanti delle prime vignette e quelle invece più sintetiche dell'attualità, condizionate dalla tempistica più rapida della fruizione, da collegare al cambiamento dei ritmi di vita.

²⁰⁷ Succede ad esempio nei *Caprichos* di Goya, in cui i commenti politici sono camuffati in sogni irreali. Come sottolinea Gombrich (Ivi, p. 189), lo studio delle figurazioni satiriche può far

sono, ancora una volta, gli animali, grazie ai quali il caricaturista giunge a creare una fusione tra vignetta e ritratto caricaturale, tra simbolo e mimesi. Fin dai tempi di Esopo, un meccanismo spontaneo – da collegare probabilmente alla percezione fisiognomica – è stato quello di conferire un significato fisso ad alcuni animali. A questo meccanismo si associa poi l'usanza delle bestie araldiche derivate dagli stemmi o dagli emblemi nazionali: l'orso russo, l'aquila americana o il leone britannico. Tenendo conto di quest'antica tradizione, i vignettisti dell'epoca romantica inventeranno poi simboli ad hoc utilizzando gli animali, esplorando liberamente nel regno del fantastico e dell'immaginario.²⁰⁸

Il simbolo è comunque un meccanismo molto più sfruttato nella caricatura grafica che in quella scritta, considerando la fruizione 'spaziale' dell'immagine e la possibilità di utilizzare più simboli combinati in una stessa composizione, da afferrare in un unico colpo d'occhio. Tra i simboli e le immagini o situazioni emblematiche (talvolta attinte dalla mitologia) più utilizzate a scopo degradante o persuasivo annoveriamo: la colomba, il sogno, la crocifissione, la decapitazione, la prigionia, la spada di Damocle, Giano bifronte, la maschera, lo specchio, l'annegamento, l'ombra, la stretta di mani, il cavalcamento, la candela che si spegne, la castrazione, le corna, il calcio.²⁰⁹ Alcuni di questi sono passati dalla vignetta alla scrittura, con un utilizzo sempre a scopo persuasivo o aggressivo: pensiamo ad esempio alla maschera, il sogno, lo specchio, la colomba, il burattino.²¹⁰ Motivi come il sogno, lo specchio, la maschera, l'ombra gravitano intorno alla macro-area della rivelazione per contrasto, dello smascheramento, dell'emersione improvvisa della verità, che come abbiamo visto rappresenta uno degli scopi più profondi dell'arte caricaturale.²¹¹

emergere tendenze latenti che non si espressero nella grande arte e che invece furono accolte da un genere più duttile come quello della vignetta satirica. Viene sottolineato dall'autore quindi il ruolo storico delle figurazioni satiriche e il loro rapporto con la storia dell'arte.

²⁰⁸ Cfr. Id., *Le armi del vignettista*, cit., pp. 205-209.

²⁰⁹ L'elenco dei simboli e delle immagini soprariportate ha come punto di riferimento R8, che funziona come una sorta di dizionarietto, repertorio caricaturale di immagini codificate, simboli, procedimenti, utilizzati a scopo satirico-aggressivo nella caricatura grafica.

²¹⁰ Sul burattino cfr. J.-Y. Le Naour, *Le pantin*, R8, pp. 192-193. Spesso è il potente che viene raffigurato come un burattino, dunque un fantoccio, un manichino, allo scopo di riduzione degradante della sua immagine per la rassicurazione del popolo.

²¹¹ Sullo specchio cfr. C. Moncelet, *Le miroir*, R8, pp. 175-177; sull'ombra Id., *L'ombre*, in R8, pp. 188-189. Il successo del motivo dell'ombra nel XIX secolo va collegato anche alla moda delle fantasmagorie, ossia proiezioni di apparizioni o fantasmi attraverso la lanterna magica, introdotta da Paul de Philipsthal. Oltre alla lanterna magica, si pensi anche, per lo stesso periodo, alla moda delle *silhouettes*, delle ombre cinesi, delle scatole ottiche, del teatro delle ombre, che

Se questo secondo tipo di caricatura si realizza graficamente nei *cartoons* o vignette satiriche (a contenuto politico o sociale), la sua parallela realizzazione letteraria potrà comprendere quella serie di pratiche che Balzac ascriveva alla *charge*: dunque, oltre al ritratto, l'*étude de mœurs* satirico-descrittivo, il racconto fantastico-allegorico, la scena dialogata, il commento alla caricatura grafica.²¹² Come nella vignetta grafica, anche nella caricatura letteraria di questo secondo tipo viene conferita un'importanza cruciale alla complicità tra pubblico e scrittore/giornalista: il caricaturista parte infatti da un repertorio di *topoi* per costruire entimemi, le cui premesse devono essere colmate da chi legge o ascolta. Il pubblico è chiamato a cooperare per costruire il senso, per decodificare simboli e interpretare allusioni e riferimenti all'attualità, facendosi complice dunque di un linguaggio cifrato necessario per gli attacchi in cui si impegna il caricaturista. Risulta necessario infatti che pubblico e caricaturista condividano uno stesso substrato socio-culturale e uno stesso lasso di tempo storico, e che il caricaturista conosca il suo pubblico, in modo da riuscire a evocare la memoria pubblica, altrimenti le allusioni culturali o politiche resterebbero incomprensibili, come spesso risultano le vignette di altri periodi per noi lettori del XXI secolo. Il caricaturista comprime infatti in una sola immagine o testo «the various streams of cultural consciousness from which he has drawn his idea»;²¹³ le vignette funzionano quando i lettori condividono «the available means of cultural symbology, and are able to recognize that shared locus of meaning as expressed by the caricature».²¹⁴ Da questa dinamica dipende anche la relativa libertà di interpretazione del pubblico: i confini dell'interpretazione possono infatti essere stabiliti solo in un certo grado dal caricaturista, considerata la grande dose di polisemia insita nelle immagini codificate e nei simboli, soprattutto nella loro forma grafica, concentrata e sintetica.²¹⁵

Per quanto riguarda i riferimenti e le allusioni culturali, essi possono prendere la forma di citazioni e passare, soprattutto nella forma scritta della carica-

fanno pensare a una vera e propria 'mania dell'ombra', che si protrasse fino all'invenzione della fotografia. Grandville in particolare, inserendosi in una lunga tradizione che risale al manierismo, si esercita in questo motivo; o anche Daumier, le cui rappresentazioni sono dominate da riflessi speculari rivelatori. Il motivo dell'alterazione dell'ombra di un personaggio come mezzo per rivelare la sua parte oscura viene analizzato da M. Guéron in *L'ombre révélatrice*, cit.

²¹² Cfr. *supra*, cap. II, par. 1.

²¹³ M. J. Medhurst e M. A. Desousa, *Political Cartoons as Rhetorical Form*, cit., p. 219.

²¹⁴ Ivi, p. 220.

²¹⁵ Su questo punto cfr. Ivi, pp. 219-224.

tura, dal caricaturista al personaggio, per disegnare quindi degli individui ‘piccoli’ e miseri che si fregiano, più o meno consapevolmente, di una cultura al ribasso, costruita più su luoghi comuni che su conoscenze reali e sostanziali.²¹⁶

Vicino al meccanismo simbolico si situa quello allegorico, che «mostra in apparenza un oggetto, ma in realtà ne intende un altro somigliante».²¹⁷ Attraverso di esso vengono associati più oggetti e figure, giocando sulle loro connessioni metaforiche per dire una cosa e farne capire un'altra: una stessa immagine contiene quindi due sensi, uno letterale e uno nascosto e profondo, che «può essere comunicato in maniera semplificata ed emblematica»,²¹⁸ ancora una volta allo scopo di cifrare i riferimenti e le allusioni. Spesso il caricaturista allude a un secondo significato con l'aggiunta di un dettaglio incongruo, avendo cura di renderlo leggibile e comprensibile per lo spettatore/lettore del suo tempo.

Oltre ai simboli e alle allusioni, un altro procedimento retorico molto usato è quello della parodia di immagini o testi classici o comunque molto conosciuti.²¹⁹ la parodia pone in risalto la componente intertestuale della caricatura, che fa dialogare testi diversi, li contamina, li ‘corregge’ e li trasforma grazie alla sua caratteristica carica dissacrante.

Menzioniamo poi il gioco discorsivo dell'ironia, che obbliga a una lettura doppia, dell'alternanza, dell'antitesi, che mette in luce ancora una volta l'importanza della complicità con il lettore. L'ironia è infatti, come si sa, «una forma caratteristica, ‘coperta’, del giudizio, dello scherno, della presa in giro, con cui il creatore, l'ironista dà voce proprio al contrario di ciò che pensa o ritiene giusto,

²¹⁶ M. Ménard, analizzando il comico in Balzac, individua tre tipi diversi di parodia in relazione a differenti modi citazionali: la parodia cosciente, diffusa tra gli artisti e i *dandies*, in cui la citazione è esatta ed è il contesto (soprattutto la mimica che la accompagna) a conferirle l'aspetto risibile e giocoso; la parodia tribale, diffusa tra popolo e borghesia, in cui la citazione, sotto forma di stereotipo di cui si è persa l'origine, entra nel discorso quotidiano generalmente troncata rispetto alla forma originaria; la parodia ironizzante, in cui la citazione non è voluta come tale dal personaggio che la pronuncia, ma l'effetto di citazione è ottenuto dal gioco tra scrittore e lettore (cfr. *Balzac et le comique*, cit., pp. 236-244).

²¹⁷ D. Ferrari, *L'arte del dire*, Milano, Hoepli, 1919, pp. 54-55.

²¹⁸ P. Pettinari, *La caricatura come procedimento retorico*, cit., p. 224.

²¹⁹ Nella caricatura grafica, una forma di citazione è la *mise en abîme*, su cui cfr. P. Ronge, *Mise en abîme*, R8, pp. 11-13. Per le allusioni nascoste grafiche cfr. B. de Perthuis, *Les crypto-images rhétoriques*, R8, pp. 91-93: si tratta di immagini che nascondono un'altra immagine e che quindi funzionano a doppio senso e sono utilizzate generalmente per attaccare in modo osceno o sconveniente. Sulle parodie grafiche, cfr. infine C. Moncelet, *Les parodies d'images célèbres*, R8, pp. 194-195.

però in modo da far capire chiaramente il suo pensiero o giudizio nascosto».²²⁰ Tale meccanismo risulta profondamente connesso a uno degli scopi della caricatura, lo svelamento: l'identificazione della differenza tra vero e falso vuole condurre infatti alla messa in evidenza dell'autentico. «Ironia, quindi, quale pietra di paragone o strumento alchemico della rappresentazione, per darci l'oro filosofale dell'autentico, liberato dalle scorie dell'infingimento, dei falsi valori, della menzogna, della non-autenticità, che avviluppavano e nascondevano».²²¹

Una categoria di procedimenti propriamente letterari utilizzati in questa seconda tipologia di caricatura è rappresentata da tutti quei procedimenti ascrivibili all'area della fantasia verbale: *calembour*, gioco di parole (semantico o fonico), paronomasia, *non-sense*, *qui pro quo*, finte citazioni autorevoli, espressioni ambivalenti,²²² trasgressione delle sequenze logiche, passi in lingue straniere o dialetti spesso distorti, deformazioni consonanze e omofonie, cacofonie intenzionali, ripetizioni ossessive. Si tratta della componente gioiosa della caricatura, che testimonia della gratuità del gioco, del gusto buffonesco irrefrenabile e vitale, che interviene per stemperare ed equilibrare la componente satirico-aggressivo-referenziale. Una comicità verbale che, secondo la teorizzazione di Bergson, si fonda sui meccanismi della ripetizione, dell'inversione e dell'interferenza seriale,²²³ e

²²⁰ P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 63. Sulle diverse definizioni e teorizzazioni intorno all'ironia, rimandiamo a Ivi, pp. 59-77.

²²¹ Ivi, p. 70. Come evidenzia Santarcangeli, le connotazioni tipiche dell'ironia, e dunque i suoi mezzi, sono: la mediatezza, la trasposizione, la comunicazione accidentale, la contrapposizione linguistica, la tensione ripulsiva tra significato e significante, il mutamento di piani e la molteplicità dei livelli, lo spostamento inaspettato dei valori e dei parametri (cfr. Ivi, p. 73).

²²² Nella trattazione di Santarcangeli tutta questa gamma di procedimenti viene ascritta alla parte giocosa del meccanismo satirico (cfr. Ivi, pp. 84-85). Per un approfondimento su tali procedimenti cfr. L. Olbrechts-Tyteca et C. Perelman, *Traité sur l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.

²²³ H. Bergson, in *Le rire. Essai sur la signification du comique* («Revue de Paris», 1899, poi in Paris, Alcan, 1924) analizza alcune forme comiche nelle quali «egli riconosce in atto un irrigidimento della figura umana, che coincide con l'innestarsi su essa di una seconda figura, contraddittoria alla prima» (A. Piccoli Genovese, *Il comico, l'umore e la fantasia, o teoria del riso come introduzione all'estetica*, riprodotto in «Kamen», 42, pp. 73, p. 81). Queste forme comiche coinciderebbero con i meccanismi della distrazione, della difformità, della ripetizione di un atto uguale, del travestimento di qualcosa che appare diverso da ciò che ci sembra dovrebbe essere (gli scarti dalla norma caricaturali), dell'interferenza della serie. A quest'ultima categoria sono da ascrivere i motti di spirito, i *calembours*, gli equivoci verbali: «una situazione è sempre comica quando appartiene nello stesso tempo a due serie di avvenimenti assolutamente indipendenti tra di loro e quando essa può interpretarsi ogni volta in due sensi del tutto diversi» (Ivi, p.

che va collegata al riso come gioia di fronte alle infinite possibilità del linguaggio. Anche in questo caso il demone della caricatura si insinua per sovvertire le regole: così come con la trasformazione, il contrasto e l'iperbole degradante essa confondeva i mondi e affermava l'infinita mobilità del reale, adesso confonde i confini tra le parole e le frasi, che diventano mobili, dinamiche, improvvisamente avvicinate dalla realtà del suono. Trasformazione del reale, dunque, spinto oltre il limite delle sue possibilità, e trasformazione del suo doppio, il linguaggio, pure stirato fino al 'mostruoso', l'anomalo e l'impossibile e fatto esplodere oltre i suoi confini (proprio letteralmente, con i rebus o le *lettrimages*²²⁴).

Oltre all'allegria e dissacrante trasformazione e al capovolgimento dei sistemi, il caricaturista, attraverso l'intera gamma dei procedimenti sopraillustrati, si collega anche per altri fattori alle caratteristiche generali del meccanismo comico: dalla ricerca del contrasto passando per il senso di superiorità di chi ride rispetto al modello presentato, fino alla regressione infantile e al piacere del gioco e della fantasia in sé. In tutti i casi si mira a forzare la natura per vedere oltre, e successivamente rendere chiara quella visione e instaurare una complicità con chi guarda e legge, necessaria per poter immaginare e costruire un nuovo sistema da condividere. Sempre mobile e transitorio, naturalmente, altrimenti verrebbe meno l'idea alla base del meccanismo comico-caricaturale: nessun sistema è perfetto, il reale è contraddittorio, la natura è sproporzione e squilibrio.

82). Una recente lettura dell'importante saggio di Bergson è fornita in A. Genovesi, *Henri Bergson e Le Rire*, in O. Coloru e G. Minunno (a cura di), *L'Umore in prospettiva interculturale*: cit., non numerato.

²²⁴ *Le lettrimages* consistono in delle metagrafie che uniscono i due codici (testuale e iconico), trasformando le lettere in immagini o figure (cfr. C. Moncelet, *Les «lettrimages»*, R8, pp. 158-160).

Capitolo III

Le *Physiologies*

1. Le *Physiologies*: nascita, sviluppo, distinzioni²²⁵

Dopo aver avanzato un'ipotesi teorica sulla caricatura letteraria e aver proceduto a una proposta di descrizione dei suoi modi, ci avviamo adesso verso un altro degli scopi del presente lavoro: lo studio della modalità in cui il genere della caricatura letteraria viene praticato nel giornalismo umoristico fiorentino di metà Ottocento, in particolare nella rubrica intitolata *Fisiologie*. Per ricercare il modello di queste rubriche bisogna spingersi verso la Francia della prima metà del XIX secolo, all'interno del contesto giornalistico, all'epoca in piena effervescenza: è infatti l'epoca della nascita del moderno giornale di opinione destinato a un pubblico di massa, e che conta, tra i diversi suoi rami, i *petits journaux* satirici, a cui già abbiamo fatto cenno più volte. In linea con questa Parte Prima, che vuole fornire le coordinate teoriche necessarie per le analisi che andremo a svolgere nelle due Parti successive, procederemo a un inquadramento del fenomeno delle *Physiologies* e alla descrizione dei loro modi, di come questi dialogano con il genere della caricatura letteraria e delle innovazioni che questi propongono rispetto a essa.

Bisogna innanzitutto operare delle necessarie distinzioni rispetto all'uso della parola «physiologie» per i titoli delle diverse tipologie di libri o articoli di giornale (dallo statuto ibrido, come vedremo) che si succedono nel corso degli anni. A dispetto dei diversi saggi o articoli francesi dedicati all'argomento – pensiamo soprattutto alla tesi di dottorato di Nathalie Preiss,²²⁶ che rappresenterà il

²²⁵ Una prima elaborazione di questo e del paragrafo successivo è stata presentata in occasione del convegno organizzato dall'Associazione Compalit (Associazione di Teoria e Storia Comparata della Letteratura) dal titolo *Chi ride ultimo. Parodia, satira, umorismi*, Napoli, 16-18 dicembre 2015, e poi pubblicata con il titolo *Scomporre la folla: la caricatura letteraria dalle Physiologies francesi alle Fisiologie collodiane*, «Between», 12, 2016, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2175/2143>, non numerato. All'interno del saggio avevamo provato anche a fornire sinteticamente i primi risultati del confronto tra il modello francese delle *Physiologies* e l'interpretazione che ne dà Collodi. Nella Parte Terza del presente lavoro (e in particolare nel capitolo II), partendo da tale confronto, l'analisi delle fisiologie collodiane verrà condotta in maniera approfondita e sistematica.

²²⁶ N. Preiss, *Les Physiologies en France aux XIX siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Edition Interuniversitaires, 1999, che d'ora in avanti indicheremo con

nostro punto di riferimento per la descrizione del fenomeno – in Italia non esistono studi su quest'argomento e negli accenni a esso in interventi che si occupano di tematiche collaterali si fa molta confusione tra le diverse accezioni del termine «physiologie». In particolare, vengono confuse le *Physiologies* di Brillat-Savarin e Balzac e le *Physiologies* degli anni 1840-42: saranno queste ultime a rappresentare il modello delle *Fisiologie* italiane praticate sui giornali umoristici.

Occorre quindi ripercorrere il progressivo ampliamento semantico della parola dalla sfera scientifica a quella umoristico-satirica attraverso le diverse opere che durante l'Ottocento si forgiarono di questo titolo.

La parola, presa in prestito dal vocabolario medico-scientifico, subisce progressive estensioni di senso attraverso diverse opere.²²⁷ Per prima la *Physiologie du gout* di Anthelme Brillat-Savarin (1826),²²⁸ in cui l'oggetto di analisi (il gusto, appunto) è nuovo e il tono vagamente umoristico. Tuttavia, l'opera conserva l'impostazione scientifica: gli aneddoti e le ricette della seconda parte (dal titolo *Variétés*) vanno interpretate come la parte applicativa delle teorie presentate nella prima parte, nella quale, come un vero fisiologista scientifico, l'autore applica un metodo sistematico, nonostante dichiararsi di volersi occupare soprattutto di «histoire morale».²²⁹ Il fine dell'opera sembra essere educativo, come si intuisce per esempio da queste parole: «Nous avons donc rangé suivant un ordre analytique les théories et les faits qui composent l'ensemble de cette histoire, de manière qu'il puisse en résulter de l'instruction sans fatigue».²³⁰ L'autore fa continua-

la sigla PH. Un altro saggio dell'autrice sulle *Physiologies* è *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, Paris, Champion, 1999. Il resto della bibliografia critica sulle *Physiologies* sarà indicata progressivamente, nel corso dello svolgimento del capitolo.

²²⁷ Preiss (PH, pp. 211-217) studia questo graduale passaggio semantico anche a partire dall'analisi dei lemmi del vocabolario in successione cronologica. In particolare, la studiosa sottolinea che il *Dictionnaire de l'Académie* (Paris, Firmin-Didot) del 1835 registra solo il senso scientifico della parola, mentre bisognerà aspettare il 1935 per l'introduzione della seconda accezione.

²²⁸ A. Brillat-Savarin, *Physiologie du Goût ou Méditations de gastronomie transcendante*, Paris, A. Sautelet, 1826.

²²⁹ L'autore infatti afferma: «Jusqu'ici nous n'avons examiné le goût que sous le rapport de sa constitution physique, et, à quelques détails anatomiques près, que peu de personnes regretteront, nous nous sommes tenu au nivel de la sienne. Mais là ne finit pas la tâche que nous nous sommes imposée, car c'est surtout de son histoire morale que ce sens réparateur tire son importance et sa gloire» (A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, 1826, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1879, p. 66).

²³⁰ Ibidem.

mente riferimento a «principes» e «démonstrations», utilizzando quindi una terminologia scientifica, anche se semplificata perché vuole rivolgersi a un pubblico più ampio. Per questo motivo prevale un tono da conversazione affabile, che spesso, secondo un modo proprio dell'umorismo, coinvolge il lettore, giustificando per esempio l'inserzione di aneddoti:

Si, au milieu de ces graves élucubrations, une anecdote piquante, un souvenir aimable, quelque aventure d'une vie agitée, se présentent au bout de la plume, nous la laisseront couler, pour reposer un peu l'attention de nos lecteurs; de nos lecteurs dont le nombre ne nous effraye point, et avec lesquels, au contraire nous nous plairons à confabuler: car, si ce sont des hommes, nous sommes sûrs qu'ils sont aussi indulgents qu'instruits; et, si ce sont des dames, elle sont nécessairement charmantes.²³¹

Oppure, anticipando possibili obiezioni: «“Mais”, dira peut-être le lecteur impatienté, comment doit donc être fait, en l'an de grâce 1825, un repas pour réunir toutes les conditions qui procurent au suprême degré le plaisir de la table?». ²³² O ancora: «Reccueillez-vous, lecteurs, et prêtez attention». ²³³

Con la *Physiologie des Passions* (1825) del dottor Alibert,²³⁴ il termine «physiologie» subisce un'ulteriore estensione semantica, registrata dall'edizione del 1860 del *Dictionnaire national* di M. Bescherelle:²³⁵ l'autore infatti non analizza le passioni dal punto di vista degli effetti organici, ma da quello morale. È comunque con la *Physiologie du Mariage* di Balzac (1829)²³⁶ e con la *Physiologie*

²³¹ Ivi, p. 67.

²³² Ivi, p. 259.

²³³ Ibidem.

²³⁴ J.-L. Alibert, *Physiologie des Passions ou Nouvelle Doctrine des sentiments moraux*, Paris, Béchot Jeune, 1825.

²³⁵ Cfr. PH, pp. 214-215.

²³⁶ La *Physiologie du Mariage ou Méditations de philosophie éclectique sur le bonheur et le malheur conjugal publié par un jeune célibataire* viene pubblicata per la prima volta anonima nel 1829 da Gosselin e Urnain Canel (in due volumi, in-8°). La seconda edizione, firmata Balzac (in due volumi, in-8°) viene pubblicata nel 1834; nella terza edizione l'opera entra a far parte degli *Études analytiques* della *Comédie humaine*. Il primo testo (la cui scrittura risale al 1824-1826) viene progressivamente ampliato e tale ampliamento risente dell'evoluzione del pensiero di Balzac riguardo la società.

du Ridicule di Sophie Gay (1833)²³⁷ che la parola «physiologie» si allontana decisamente dal suo senso originario.²³⁸ Chiarificatore in tal senso, come fa notare sempre Preiss, è un articolo de «La Caricature» dell'11 ottobre 1840, citato anche da Balzac nella *Monographie de la Presse parisienne*:

La Physiologie était dans l'origine une science exclusivement occupée à nous raconter les opérations du sang dans les veines, le mécanisme de la nuque et du coccyx, les rouages de l'abdomen et des cervelet, les complications des petites fibres et des intestins, le progrès du fœtus et du ver solitaire, et autres matières bien peu propre à figurer sur le guéridon d'un salon, pour former le cœur et l'esprit des jeunes filles et des enfants. Ms. Richerand, Broussais, Bichat, etc., etc., cultivèrent avec succès cette branche aussi dégoûtante que remplie d'intérêt des connaissances humaines.

Depuis, Brillat-Savarin appliqua le mot au goût, M. de Balzac au mariage, Mme de Girardin (*sic*) au ridicule,²³⁹ il en résulta des charmants ouvrages qui détournèrent sans peine le public des autopsies écrites, des charoques littéraires de la science. [...] La physiologie est l'art de parler et d'écrire incorrectement, sous la forme d'un petit livre vert, bleu, rouge, jaune, qui fait de son mieux pour soutirer une pièce de 20 sous au passant, et qui l'ennui tout son saoul en retour.

Vous remplissez cela de fadaïses, bons mots, balivernes, gaudrioles, anas, corps à l'âne, sornettes, chansons, calembredaines, fariboles, contes à dormir debout, vous passez un vernis de style à cinq sous l'aune, vous semez le tout de solécismes, jurons et gravures obscènes, vous copiez sur la couverture les *Guêpes* ou la *Revue parisienne*, vous ajoutez sur le titre: physiologie du *billet doux*, du *fumeur*, du *tripier*, du *joueur de quilles*, du *bonnet de coton*, de l'*asticot*, du *durillon*, du *rempailleur de chaises*, etc., etc., et vous servez chaud.

In un articolo pubblicato sul «Feuilleton des Journaux politiques» e attribuito a Balzac pure si parla dell'uso della parola «physiologie» nel titolo dell'opera balzachiana:

²³⁷ S. Gay, *Physiologie du Ridicule ou Suite d'observations par une société des gens ridicules*, Paris, Vimont, 1833.

²³⁸ Il *Dictionnaire* Robert registrerà in questi termini le modifiche della parola «physiologie»: «– Partie de la biologie: Science qui a pour objet d'étudier les fonctions et les propriétés des organes et des tissus des êtres vivants. / – Par ext. Ph. d'une fonction – La ph. du goût, œuvre de Brillat Savarin. / – Fig. La ph du mariage, œuvre de Balzac» (P. Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Littré, 1962).

²³⁹ La *Physiologie du Ridicule* è stata scritta da Sophie Gay, non da sua figlia, Delphine, diventata nel 1831, Mme Émile de Girardin (cfr. PH, p. 285, nota 146.).

Ce mot de physiologie lui-même n'est pas si terrible qu'il le paraît. Il ne signifie en médecine, que l'art de connaître la destination des organes, de la deviner au besoin, d'après le système dans le-quel la nature les a construit. La physiologie du mariage sera donc l'art de deviner le but secret des actions des maris, de leurs femmes surtout, d'après leurs apparences extérieures, d'appliquer un résultat à leur moindres démarches, et de se préserver de certaines conséquences fâcheuses, si tant qu'il soit donné à l'homme de s'en préserver.²⁴⁰

Si può dire che la *Physiologie du Mariage* segni uno spartiacque nella storia del genere: è proprio quest'opera infatti a inaugurare il filone umoristico delle *Physiologies*, nonostante poi esse, nella loro forma definitiva, svilupperanno una struttura e un metodo molto diversificati rispetto al modello balzachiano. Forse per questo negli accenni alle *Physiologies* che si trovano sparsi nei saggi italiani si fa riferimento quasi esclusivamente a quest'opera di Balzac, dimenticando tutto il successivo sviluppo del genere.

La *Physiologie du Mariage*, che eredita dall'opera di Brillat-Savarin la struttura e la nomenclatura delle diverse parti e sottoparti (*Méditations*),²⁴¹ è dedicata all'analisi parodica del 'funzionamento' del matrimonio. Si tratta di un genere ibrido, a metà tra l'*étude de mœurs* e il *code*: è insieme un'analisi, uno studio, una satira di costume, un manuale per l'uso. In breve, si può definire come una tecnica di sopravvivenza all'istituzione matrimoniale rivolta ai mariti, poiché essa indica le vie per sfuggire alla suprema piaga di finire 'minotaurizzati' dalla machiavellica donna. La donna è in fondo ammirata in quanto nemica dalle mille arti – in primis quella della dissimulazione – da cui bisogna sapersi guardare. Contro di lei si propongono strategie e tecniche: farla occupare dei bambini, tenerla impegnata con delle letture, analizzare i gesti del celibe-possibile amante e agire su di lui inducendola a credere che il marito valga di più, progettare sapientemente l'architettura della casa, scenario di guerra,²⁴² studiare la mimica di lei

²⁴⁰ Compte rendu de la *Physiologie du Mariage*, «Le Feuilleton des journaux politiques», 17 mars 1830, in H. de Balzac, *Articles publiés dans «Le Feuilleton des journaux politiques»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 659-706, pp. 673-674.

²⁴¹ Tra l'altro, il collegamento tra la *Physiologie* di Brillat-Savarin e quella di Balzac sarà sottolineato dalla pubblicazione in un unico volume di queste due opere nel 1838 da parte dell'editore Charpentier.

²⁴² Tutta una parte dell'opera è dedicata alla scelta del letto, la *Théorie du lit*, in cui l'autore si pronuncia contro la coabitazione degli sposi. Si indicano anche i mobili da evitare, che Balzac chiama «meubles de perdition» (H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, 1829, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XI, pp. 903-1205, pp. 1060-1081), come i *canapés* o le *chaises longues*.

(ricordiamo Lavater e Gall), usare la gelosia come mezzo per giustificare le diverse ‘azioni di guerra’. Balzac fornisce il modello per lo sfruttamento in senso parodico del riferimento scientifico, citando continuamente i naturalisti e alludendo alla moda ottocentesca delle classificazioni. Ad esempio, all’inizio del libro l’autore si presta a un vertiginoso calcolo condotto per esclusione in modo da ottenere il numero delle donne oneste in Francia. Oppure, parte da definizioni scientifiche dell’uomo o dall’utilizzo di statistiche per arrivare a descrizioni parodiche – fondate sul meccanismo dell’iperbole antifrastica – della ‘variante femminile’ del genere umano, secondo il tono misogino che fornirà un ampio repertorio di motivi anche alle riprese italiane delle *Physiologies*. Leggiamo il seguente passo, dal tipico andamento analitico balzachiano:

Les naturalistes ne considèrent en l’homme qu’un genre unique de cet ordre de Bimanes, établi par Duméril, dans sa Zoologie analytique, page 16, et auquel Bory-Saint-Vincent a cru devoir ajouter le genre Orang, sous prétexte de le compléter. Si ces zoologistes ne voient en nous qu’un mammifère, à trente-deux vertèbres, ayant un os hyoïde, possédant plus de plis que tout autre animal dans les hémisphères du cerveau [...] le physiologiste doit avoir aussi le droit d’établir ses genres et ses sous-genres, d’après certains degrés d’intelligence et certaines conditions d’existence morale et pécuniaire. [...]

Pour nous et pour ceux auxquels ce livre est destiné, une femme est une variété rare dans le genre humain, et dont voici les principaux caractères physiologiques. [...] Elle se reconnaît généralement à la blancheur, à la finesse, à la douceur de la peau. Son penchant la porte à une exquise propreté. Ses doigts ont horreur de rencontrer autre chose que des objets doux, moelleux, parfumés. Comme l’hermine, elle meurt quelquefois de douleur de voir souiller sa blanche tunique. Elle aime à lisser ses cheveux, à leur faire exhaler des odeurs enivrantes, à broser ses ongles roses, à les couper en amande, à baigner souvent ses membres délicats. [...] Elle fuit l’éclat du soleil et s’en préserve par d’ingénieux moyens. Pour elle, marcher est une fatigue; mange-t-elle? c’est un mystère; partage-t-elle les besoins des autres espèces? c’est un problème. Curieuse à l’excès, elle se laisse prendre facilement par celui qui sait lui cacher la plus petite chose, car son esprit la porte sans cesse à chercher l’inconnu. Aimer est sa religion: elle ne pense qu’à plaire à celui qu’elle aime. Être aimée est le but de toutes ses actions, exciter des désirs celui de tous ses gestes. [...] Cette espèce, enfin, est la reine du monde et l’esclave d’un désir. Elle redoute le mariage parce qu’il finit par gêner la taille, mais elle s’y livre parce qu’il promet le bonheur. Si elle fait des enfants, c’est par un pur hasard, et quand ils sont grands, elle les cache.²⁴³

²⁴³ Ivi, pp. 922-924.

Come Brillat-Savarin, anche Balzac si rivolge spesso al lettore secondo una tecnica sterniana – e da Sterne, tra l'altro molto citato nell'opera, erediterà anche l'andamento digressivo:²⁴⁴ il lettore è chiamato in causa fin dall'epigrafe 'smasherante' a ricordare che si parlerà di lui e che negli avvenimenti narrati egli si deve dunque ritenere coinvolto. L'autore scrive infatti: «*Faites attention à ces mots* (page 935): L'homme supérieur à qui ce livre est dédié, n'est-ce pas vous dire: "C'est à vous"?».²⁴⁵ Più avanti, attraverso il tipico stile allocutivo, scriverà: «*Maintenant c'est à vous-même, vous, lecteur, qui avez souvent condamné votre crime dans un autre, c'est à vous de tenir la balance*».²⁴⁶ Il fine tipicamente caricaturale dello smascheramento è sistematicamente perseguito all'interno della *Physiologie* balzachiana. Inoltre è attraverso quest'opera che vengono introdotti, all'interno del genere delle *physiologies*, molti procedimenti caricaturali. Balzac, infatti, costruisce una costellazione di neologismi caricaturali che gravitano intorno alla trasformazione degradante ed eroicomica del marito tradito in Minotauro. Oppure utilizza il classico procedimento caricaturale dell'animalizzazione, come nel seguente passaggio: «*Je n'oublierai jamais le geste vif et l'avidité gaité avec laquelle, semblable à un chat qui met sa patte mouchetée sur une souris, la petite femme se saisit des trois billets de banque, elle les roula en rougissant de plaisir, et le mit à la place des violettes qui naguère parfumaient son sein*».²⁴⁷ Tra l'altro, tale passaggio è riferito a un personaggio particolare: Balzac infatti, per esemplificare le sue teorie, inserisce spesso degli aneddoti o racconti lunghi in cui il narratore figura come protagonista o testimone. Un'altra opera balzachiana, *Petites misères de la vie conjugale*, calerà interamente le leggi generali sul matrimonio esposte nella *Physiologie* in una situazione particolare con personaggi individualizzati e 'in azione', non quindi 'ipotesi di personaggi'. Quest'opera,

²⁴⁴ Anche Sterne tratta il matrimonio come una situazione medica che si manifesta periodicamente con un atto fisiologico e dalla quale l'uomo deve imparare da solo a curarsi attraverso lo studio dei piccoli dettagli; e il problema del matrimonio domina il *Tristram Shandy*. All'interno della *Physiologie du Mariage* Sterne è molto citato: si pensi ad esempio all'inserimento della lettera di M. Shandy al fratello quando questi era in procinto di sposarsi: cfr. Ivi, pp. 961-964. In un passaggio dell'opera balzachiana Sterne è definito come «l'un de nos écrivains le plus philosophiquement plaisant et le plus plaisamment philosophique» (Ivi, p. 1062).

²⁴⁵ Ivi, p. 903.

²⁴⁶ Ivi, p. 916.

²⁴⁷ Ivi, p. 1014.

composta di articoletti e narrazioni già comparsi sui giornali,²⁴⁸ è molto più breve e ritmata, e decisamente tendente alla narrazione, la quale va ad ampliare la fenomenologia matrimoniale descritta dalla *Physiologie*.²⁴⁹ Anche qui la donna, Caroline, quella particolare del racconto, diventa di volta in volta, attraverso l'azione dei paragoni degradanti in senso più o meno antifrastico, «un démon venant réclamer une âme qui lui a été vendue»²⁵⁰ o «un ange sacrifié».²⁵¹ L'impostazione narrativa delle *Petites misères* può essere intesa quindi come un'illustrazione concreta delle teorie esposte nella *Physiologie*. Balzac stesso sembra suggerire una lettura accoppiata di questi due testi, quando, nell'edizione Furne (1842) della *Physiologie du Mariage* cambia i nomi di alcuni personaggi per dar loro quello dei tipi delle *Petites misères*, e dissemina le *Petites misères* di una serie di rinvii espliciti alla *Physiologie*.²⁵²

Rispetto alle *Petites misères*, c'è da dire che, nonostante l'andamento digressivo e divagante, il tono parodico tra descrittivo e prescrittivo e l'uso di tecniche caricaturali, la *Physiologie du Mariage* conserva comunque la valenza di 'studio'. La prima delle numerose massime che punteggiano l'opera, presupposto di

²⁴⁸ In particolare, gli articoli confluiti in *Petites misères de la vie conjugales* si possono dividere in quattro gruppi: quelli scritti per «La Caricature» del 1830; quelli scritti per «La Caricature» del 1839-1840; gli articoli che avevano fatto parte de *Le Diable à Paris* del 1845; gli articoli scritti per «La Presse» del dicembre 1845. Questi articoli vengono riuniti e venduti per *livraisons* in-8°, illustrate da Bertall, nel 1845. Una seconda edizione vede la luce nel 1846 (cfr. J.-L. Tritten, *Introduction* de H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., pp. 3-19).

²⁴⁹ Pensiamo ad esempio alla 'fenomenologia della lacrime', usate spesso dalla moglie protagonista come arma: «Plus Adolphe tente d'égayer Caroline, plus Caroline s'enveloppe dans les crêpes d'un deuil à larmes continues. Cette seconde fois, Adolphe reste et s'ennuie. Puis à la troisième attaque à larmes forcées, il sort sans aucune tristesse. Enfin, il se blase sur ces plaintes éternelles, sur ces attitudes de mourant, sur ces larmes de crocodile. Et il finit par dire: "Si tu es malade, Caroline, il faut voir un médecin..."» (H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 21-182, p. 98).

²⁵⁰ Ivi, p. 35.

²⁵¹ Ivi, p. 91.

²⁵² Ad esempio, l'episodio citato nella nota 248 termina con il riferimento al medico, che nella *Physiologie du Mariage* figura tra i complici, gli alleati delle donne nella lotta contro il marito (cfr. Id., *Physiologie du Mariage*, cit., pp. 1157-1160). Tra l'altro, nello stesso episodio si fa riferimento a un'altra arma femminile prevista dalla *Physiologie*: il mal di testa o di nervi (cfr. Ivi, pp. 1162-1165). Come per sottolineare ancora una volta il legame tra i due testi, nel 1846 vede la luce presso Roux et Cassanet una pubblicazione in tre volumi contenente la *Physiologie du Mariage*, *Petites misères de la vie conjugale* e la *Physiologie de l'Employé*. Sul collegamento tra la *Physiologie du Mariage* e le *Petites misères*, cfr. J.-Louis Tritten, *Introduction* a H. de Balzac, *Petites misères de la vie conjugale*, cit.

tutta la *Physiologie*, è infatti: «Le mariage est une science».²⁵³ Oppure, l'autore afferma: «Aujourd'hui, en morale, comme dans les sciences exactes, le siècle demande des faits, des observations. Nous en apportons»,²⁵⁴ o ancora: «il [l'amour] a des principes aussi infallibles que ceux de la géométrie».²⁵⁵ Balzac adopera di continuo termini come «lois générales», «preuves», «règles», «théorème», «théorie», «observations», «principes», «axiomes», «preceptes», «déductions», «calcul», «hypothèse», «formules», eccetera.²⁵⁶ Perseguendo un fine edificante («pour l'instruction du genre humain»),²⁵⁷ l'autore si propone di «examiner s'il existe un mode quelconque de se bien marier»,²⁵⁸ e rispondere quindi alla domanda che tutti gli uomini si fanno da tempo: «pourquoi un mariage heureux est-il donc si peu fréquent».²⁵⁹ Ciò che vuole offrire è «un système hygiénique formidable»,²⁶⁰ una vera e propria tecnica,²⁶¹ un manuale compilato attraverso l'osservazione di indizi, segni, sintomi, un metodo che si augura di trasmettere al suo lettore: «Un homme d'esprit doit savoir reconnaître les mystérieux indices, les signes imperceptibles, et les révélations involontaires qu'une femme laisse échapper alors».²⁶² Si tratta comunque di una scienza imperfetta: bisogna che il marito sia flessibile e sappia adattare le leggi generali alle circostanze: «le licencié en droit conjugal se trouve forcé d'avouer ici son impuissance à réduire en

²⁵³ H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, cit., p. 958.

²⁵⁴ Ivi, p. 919.

²⁵⁵ Ivi, p. 980.

²⁵⁶ Il lessico scientifico si alterna a quello medico, che richiama l'origine medica delle physiologies (si parla di «symptômes», spesso elencati, come a p. 989); a quello guerresco, visto che il matrimonio viene trasfigurato in una lotta tra uomo e donna (ricorrono termini come «moyens de défense», «deux parties belligérantes», «arsenal pour dominer votre femme», «armure», «couper les vivres à son ennemi», «guerre civile»), al lessico politico (ricorrenti termini come «petit royaume», «abuser du pouvoir», «machiavélisme digne de ce grand roi de France», «charte conjugale», «révolution», «tyrannie conjugale») e a quello teatrale (pensiamo a termini come «scène conjugale», «jouer», «longue comédie», «rôle de victime», «coup de théâtre conjugal»).

²⁵⁷ Ivi, p. 966.

²⁵⁸ Ivi, p. 970.

²⁵⁹ Ivi, p. 966.

²⁶⁰ Ivi, p. 1025.

²⁶¹ Tra i tanti possibili, leggiamo il seguente passo: «Enfin, étudiez l'art heureux d'être et de ne pas être auprès d'elle, de saisir les moments où vous obtiendrez des succès dans son esprit, sans jamais l'assommer de vous, de votre supériorité, ni même de son bonheur. Si l'ignorance dans laquelle vous la retenez n'a pas tout à fait aboli son esprit, vous vous arrangerez si bien que vous vous désirerez encore quelque temps l'une et l'autre» (Ivi, p. 1038).

²⁶² Ivi, p. 988.

principes fixes une science aussi changeante que les circonstances, aussi fugitive que l'occasion, aussi indéfinissable que l'instinct».²⁶³

Si potrebbe pensare a queste allusioni scientifiche come a delle eco evocative, ma in realtà l'impostazione di tutta l'opera è 'scientifica', conservando la valenza di *opera di studio*, provvista quindi sia di una parte teorica sia di una parte applicativa, e richiamandosi in questo modo alla tradizione della fisiologia scientifica. Come nell'applicazione di un vero e proprio metodo, l'autore non trascura niente, anzi prende in considerazione sistematicamente tutte le possibili situazioni. Non a caso l'operetta di Balzac, prima testimonianza di un'acuta capacità di osservazione applicata alla vita sociale, sarà inserita nel vasto progetto della *Comédie humaine*, in particolare tra gli *Études analytiques*, insieme alle *Petites misères de la vie conjugale* e alla *Pathologie de la vie sociale* – quest'ultima a sua volta divisa in *Théorie de la démarche*, *Traité de la vie élégante* e *Traité des excitants modernes*.²⁶⁴ Come fa notare Mariolina Bongiovanni Bertini,

²⁶³ Ivi, p. 1114.

²⁶⁴ Gli *Études analytiques* sono dedicati a quei principi o elementi fondamentali che, combinandosi, creano le condizioni della vita associata. L'unità delle tre opere che compongono la *Pathologie de la vie sociale*, opera «aneddotica e gergale, disordinata e irriverente, dispersiva e frivola», va ricercata, secondo M. Bongiovanni Bertini (che ne cura l'introduzione all'edizione italiana), nella «tensione costante verso il vero», attraverso la quale l'opera «poteva lasciar confluire le sue ricchezze non immediatamente visibili, il suo tesoro, ben dissimulato sotto il velo della leggerezza irridente, di osservazioni sulla vita associata e su quell'«uomo interiore» che è sempre, in ogni contesto, l'oggetto privilegiato della riflessione balzachiana» (*Introduzione* a H. de Balzac, *Patologia della vita sociale*, trad. it., Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. VII-XXXIV, p. XIII). Come nella *Physiologie du Mariage*, anche nella *Pathologie*, e in particolare nella *Théorie de la démarche*, il pubblico si trova «di fronte a un così denso intrecciarsi di registri diversi, a una sintesi così dissonante e originale di comicità e metafisica, di humour giornalistico e filosofica gravità» (Ivi, p. XXIV). Il modello discorsivo è sempre sterniano, ma l'intento è serio e vuole imitare l'esempio scientifico, con le conseguenti problematiche: «L'écrivain, chargé de répandre les lumières qui brillent sur les hauts lieux, doit donner à son œuvre un corps littéraire, et faire lire avec intérêt les doctrines les plus ardues, et parer la science. Il se trouve donc sans cesse dominé par la forme, par la poésie, et par les accessoires de l'art. Être un grand écrivain et un grand observateur, Jean-Jacques et le Bureau de Longitudes, tel est le problème, problème insoluble» (H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, cit., p. 277). In sostanza, anche la *Pathologie*, soprattutto nella *Théorie de la démarche* e nel *Traité de la vie élégante*, è caratterizzata, come la *Physiologie du Mariage*, dall'ibridazione di generi, dall'humour aneddótico e divagante e dall'unitarietà di pensiero conferita dall'ambizione filosofica e scientifica. Per l'approfondimento di queste problematiche e per la ricostruzione della vicenda editoriale e del progetto della *Pathologie de la vie sociale* in collegamento con la poetica balzachiana in generale, rimandiamo ancora all'*Introduzione* di M. Bongiovanni Bertini.

[...] in realtà, nella *Physiologie du mariage*, nel *Traité de la vie élégante* e nella *Théorie de la démarche* erano presenti contenuti filosofici che i titoli frivoli o scherzosi dissimulavano completamente; ma tali contenuti – la volontà umana e le sue «proiezioni», il fluido vitale e il suo dispendio, la decifrazione indiziaria della vita esteriore – erano, per il pubblico, difficili da percepire perché esposti senza solennità, senza enfasi, in uno scintillio elusivo e garbato di aforismi, motti di spirito e paradossi.²⁶⁵

Tali contenuti filosofici sono cuciti insieme a comporre una visione organica e unitaria del mondo. La *Physiologie du Mariage* è non a caso un'opera lunga, che tende all'esaustività anche nella presentazione della casistica e privilegia un procedere argomentativo e dimostrativo (spesso si fa ricorso agli assiomi) che, a partire dall'analisi della microsociologia matrimoniale, cerca di risalire alle cause del fenomeno, non dimenticandone l'evoluzione storica.²⁶⁶ Una delle massime fondamentali, da collegare alla causa dei matrimoni sfortunati è per esempio: «les

²⁶⁵ Ivi, p. IX. Nella prefazione al *Traité des excitants modernes*, scritto come complemento all'edizione integrata della *Physiologie du Mariage* e della *Physiologie du goût* per Charpentier, Balzac fa capire l'importanza filosofica del progetto della *Pathologie de la vie sociale*: «N'était-ce donc pas un ouvrage d'une haute importance que de codifier les lois de cette existence extérieure, de rechercher son expression philosophique, de constater ses désordres? [...] L'état de société fait de nos besoins, de nos nécessités, de nos goûts, autant de plaies, autant de maladies, par les excès auxquels nous nous portons, poussés par le développement que leur imprime la pensée: il n'y a rien en nous par où elle ne se trahisse. De là ce titre pris à la science médicale» (H. de Balzac, *Traité des excitants modernes*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 303-328, cit., pp. 304-305).

²⁶⁶ Questa volontà di risalire alle cause dei fenomeni utilizzando la storia è presente anche nella *Pathologie de la vie sociale*. Si legge, ad esempio, nel *Traité de la vie élégante*: «Pour s'en expliquer le sentiment, et le voir adopté par tout le monde, il est donc nécessaire d'examiner ici l'enchaînement des causes qui ont fait éclore la vie élégante du mouvement même de notre révolution; car autrefois elle n'existait pas» (cit., p. 220), o ancora: «Le costume étant le plus énergétique de tous les symboles, la révolution fut aussi une question de mode, un débat entre la soie et le drap. [...] Or, un traité de la vie élégante, étant la réunion des principes incommutables, qui doivent diriger la manifestation de notre pensée par la vie extérieure, est en quelque sorte la *métaphysique des choses*» (Ivi, p. 226). Oppure, nella *Théorie de la démarche*: «Car il ne s'agissait pas de voir et de rire; ne fallait-il pas analyser, abstraire et classer? / Classer, pour pouvoir codifier! / Codifier, faire le code de la démarche. En d'autres termes, rédiger une suite d'axiomes pour le repos des intelligences faibles ou paresseuses, afin de leur éviter la peine de réfléchir et les amener, par l'observation de quelques principes clairs, à régler leur mouvement» (cit., p. 278).

mœurs son l'hypocrisie des nations; l'hypocrisie est plus ou moins perfectionnée». ²⁶⁷ Si legga poi questo passaggio in cui, a partire dalla storia, si esaminano le cause del cattivo costume del matrimonio e si avanzano proposte di miglioramento:

Le gouvernement consitutionnel, heureux mélange des deux systèmes politiques extrêmes, le despotisme et la démocratie, semble indiquer la nécessité de confondre aussi les deux principes conjugaux qui en France se sont heurtés jusqu'ici. La liberté que nous avons hardiment réclamée pour les jeunes personnes remédie à cette foule de maux dont la source est indiquée, en exposant les contresens produits par l'esclavage des filles. Rendons à la jeunesse les passions, les coquetteries, l'amour et ses terreurs, l'amour et ses douceurs, et le séduisant cortège des Francs. À cette saison printanière de la vie, nulle faute n'est irréparable, l'hymen sortira du sein des épreuves armé de confiance, désarmé de haine, et l'amour y sera justifié par d'utiles comparaisons. [...] La galanterie des Francs et ses plaisirs seront donc le riche apanage de la jeunesse, et alors s'établiront naturellement ces rapports d'âme, d'esprit, de caractère, d'habitude, de tempérament, de fortune, qui amènent l'heureux équilibre voulu pour le bonheur de deux époux. [...] Alors le système adopté par les Romains pourra, sans inconvénients, s'appliquer aux femmes mariées qui, jeunes filles, auront usé de leur liberté. [...] elles seront, dans leur maison, comme les anciennes Romaines, une image vivante de la Providence qui éclate partout, et ne se laisse voir nulle part. Alors les lois sur l'infidélité de la femme mariée devront être excessivement sévères. [...] Les femmes et le mariage ne seront donc respectés en France que par le changement radical que nous implorons pour nos mœurs. ²⁶⁸

L'assunzione di un metodo scientifico è secondo Preiss, al di là di tutte le somiglianze di modi e toni, il tratto che impedisce di assimilare queste prime *Physiologies*, compresa quella balzachiana, a quelle successive.

Dopo queste prime apparizioni delle *physiologies* al di fuori della sfera medico-scientifica, in un secondo stadio le *physiologies* umoristiche si diffondono sui *petits journaux* degli anni Trenta cui si accennava a inizio paragrafo. «La Silhouette», «La Caricature», «Le Charivari», primi fra tutti, pubblicheranno infatti degli articoli intitolati *Physiologies* o *Esquisses physiologiques* o *Galleries physiologiques*. ²⁶⁹ Di queste *physiologies* si scriverà ad esempio in un articolo dello «Charivari» del 19 marzo 1837:

²⁶⁷ Id., *Physiologie du Mariage*, cit., p. 940.

²⁶⁸ Ivi, pp. 1005-1007.

²⁶⁹ Per l'elenco di tali articoli rimandiamo a PH, pp. 185-186. La *Galerie physiologique* de «La Silhouette» si limiterà in realtà a due ritratti balzachiani: *Le charlatan*, che si orienta verso

Le physiologue [...] est ce La Bruyère à tant la ligne qui, dans les journaux, se charge spécialement d'observer et d'étudier les mœurs tant privées que publiques. C'est à sa plume qu'est confiée la partie comique de la rédaction; rédaction qui se révèle de temps à autre par l'apparition d'un article sur le portier, le comparse, le collaborateur, ou tout autre type de nôtre époque.

Tali physiologies giornalistiche, come si diceva, prendono a modello l'opera di Balzac, oltre che nella frequente ripresa dei motivi, nel tono satirico-caricaturale tra prescrittivo e descrittivo, nell'impostazione di *études de moeurs* applicati alla vita privata del popolo parigino, nella parodia del lessico scientifico. Qui però l'etichetta titologica «physiologie» viene adoperata più nettamente per categorizzare la società moderna, in termini di uomini, oggetti, abitudini. Emerge in tale fase una grande varietà nella struttura di questi brevi pezzi umoristici, accomunati comunque dalla volontà tipizzante e dalla tendenza caricaturale: alla struttura che diventerà poi quella preferita (breve pezzo che parodizza il genere della classificazione naturalistica ibridandolo con la caricatura letteraria e che prevede: definizione del tipo, descrizione tendente al caricaturale, casistica della sua apparizione nella selva sociale, 'habitat', 'specie compagne e affini', 'sotto-specie', gestualità e frasario tipico, scansione della giornata-tipo), si alternano dialoghi umoristici, dialoghi drammatici con didascalie, brevi pezzi narrativi con sviluppo comico, trattatelli analitici alla maniera della *Physiologie du Mariage*. Tale grande varietà strutturale fa di nuovo pensare a Balzac – il quale tra l'altro partecipa, sempre nel suo caratteristico modo analitico, anche a questo secondo stadio del genere – e alla teoria della *charge*, che l'autore mette in pratica ed espone proprio in questi *petits journaux* (in particolare ne «La Caricature» e ne «La Silhouette») e che prevedeva, come si ricorderà, una varietà di manifestazioni formali della tecnica caricaturale.²⁷⁰

moduli narrativi; e *L'épicier*, la cui struttura risulta più vicina a quella che sarà la struttura standard delle physiologies. *L'épicier*, esponente tipico della classe media, attraverso il ritratto caricaturale (e quindi il meccanismo di tipizzazione che insiste ripetutamente sui tratti dominanti della figura, i quali vengono ingranditi in senso caricaturale), diventa l'emblema della mediocrità. *Le charlatan* invece è «l'étude, dans le cadre insolite de la campagne solognote, d'une espèce sociale rare ou inconnue dans La Comédie humaine: celle du "rebouteux", en l'occurrence un homme du peuple entouré de quelques forains "marginiaux" qui n'appartiennent ni au monde de la pègre ni à celui des comédiens ambulants» (R. Chollet, C. Guise et R. Guise, *Introductions, notices, notes et variantes*, cit., p. 1532). Il testo, in quanto trasforma tutte le scene in quadri, mostra inoltre il profondo interesse di Balzac per la pittura.

²⁷⁰ Cfr. *supra*, cap. II, par. 1.

Il terzo momento delle *physiologies* è quello decisivo. Siamo negli anni 1840-1842: il genere si standardizza in piccoli libretti di un centinaio di pagine illustrati dai maggiori caricaturisti dell'epoca (Daumier, Gavarni, Trimolet, Traviès, Monnier) venduti agli angoli delle strade, tutti nello stesso formato (in-18° o in-32°) e dello stesso prezzo modesto (un franco), per un numero medio di 124 pagine e 30/40 illustrazioni. La caratteristica uniformità facilita il loro imballaggio e la loro distribuzione come prodotti destinati a un consumo di massa, fornendo quindi un ottimo esempio della trasformazione del libro in merce. Il formato e il prezzo fanno inoltre pensare a un pubblico popolare, come suggerisce Sieburth,²⁷¹ mentre Preiss ha ipotizzato un pubblico borghese considerando la capacità richiesta per decrittare le diverse allusioni parodiche e i fitti rimandi intertestuali. Gli anni 1840-1842 registrano un 'boom fisiologico', con la pubblicazione di 130 titoli per un totale di circa mezzo milione di esemplari.²⁷² Ne deriva proprio l'impressione di inondazione, di una mania fisiologica, registrata per esempio da «Le Feuilleton Mensuel»: «La physiologie nous inonde, la physiologie nous déborde; qui nous délivre des physiologies? [...] Il en pleut, il en grêle, il en pousse entre le pavés, il en tombe de toutes les fenêtres, de tous les étages, de toutes les maisons».²⁷³ L'impressione di 'febbre fisiologica' è accentuata dalla concentrazione dell'edizione di questi libretti soprattutto a Parigi,²⁷⁴ dalla rapidità con cui si succedono e dalla breve durata del fenomeno. Gli autori sono numerosi, più o meno conosciuti. Menzioniamo, tra di essi: Louis Huart (per molti contemporanei l'iniziatore del genere),²⁷⁵ Paul de Kock, James Rousseau, Charles Marchal, Léon Guillemin, Maurice Alhoy.

²⁷¹ Cfr. R. Sieburth, *Une idéologie du lisible: le phénomène des Physiologies*, «Romantisme», 47, 1985, pp. 39-60.

²⁷² Per la consultazione delle *Physiologies* degli anni 1840-42, si veda il catalogo-repertorio di A. Lhéritier; J. Prinnet; C. Pichois *et al.*, *Les Physiologies*, Paris, Université de Paris, 1958. In ogni caso, molte *Physiologies* sono agevolmente consultabili e scaricabili dal portale bibliografico digitale della Bibliothèque Nationale de France «Gallica»: <http://gallica.bnf.fr/>.

²⁷³ «Feuilleton Mensuel, revue littéraire et critique», Paris, *livr.* di maggio 1841, pp. 44-43. Il richiamo alla moda fisiologica può essere anche un modo per iniziare la *physiologie*, come nel caso della *Physiologie de l'Imprimeur* di C. Moisan, il cui incipit recita appunto: «Puisque les Physiologies sont de mode aujourd'hui, puisque tout le monde veut se mêler à faire la sienne, ma foi, moi qui suis un peu Singe, et qui par conséquent veut faire tout ce que je vois faire, j'entreprends le type de l'Imprimeur» (Paris, Desloges, 1842, pp. 9-10).

²⁷⁴ Dal 1841 in poi le *physiologies* saranno pubblicate anche in provincia, e dalla Francia la moda si allargherà a Germania, Italia, Portogallo, Belgio, Russia.

²⁷⁵ Non c'è comunque accordo tra i contemporanei su chi abbia dato avvio al genere: oltre a Huart, proposto da «La Caricature» del 26 settembre 1841, dall'«Almanach comique de 1842» e

Gli editori principali sono Desloges e soprattutto Aubert. Considerando poi che la tiratura media dell'editore Aubert è di circa 5000 esemplari, si può concludere che le sue *Physiologies* invadono Parigi. Gabriel Aubert è il cognato di Charles Philipon, il quale in un certo senso può essere considerato il 'padre spirituale' delle *physiologies* umoristiche: oltre a scrivere egli stesso alcune di esse, le pubblicizzerà sui giornali umoristici, inventerà e promuoverà la collezione fisiologica – secondo un procedimento che i concorrenti proveranno a imitare –, associandosi alla Maison Aubert nel 1829.²⁷⁶ Le *physiologies* vanno infatti inserite all'interno del contesto della Rivoluzione industriale, che trasforma anche il modo di produzione e diffusione di giornali e libri, come si è già detto in più punti:²⁷⁷ questi libricini sono il primo esempio di libri 'istantanei', prodotti, commercializzati e consumati rapidamente; gli autori stessi faranno spesso riferimento alle nuove condizioni di mercato che hanno trasformato l'autore in produttore e il lettore in consumatore.²⁷⁸ Philipon sa intercettare e sfruttare al meglio questa trasformazione, praticando ad esempio l'arte del riuso a scopo commerciale, ossia la vendita a prezzi diversi di uno stesso prodotto: alcune *physiologies* o alcune parti di esse passano dai giornali – di cui Philipon è direttore e compilatore – al libro.²⁷⁹ I giornali vengono strategicamente utilizzati anche per pubblicizzare le *physiologies*, con annunci illustrati pubblicati nella quarta pagina o vi-

dalla «Biographie des journalistes» di E. Texier (1851), «Le Feuilleton Mensuel» propone Théodose Burette con *La Physiologie du Fumeur*. Per approfondimenti, cfr. PH, pp. 9-10.

²⁷⁶ Cfr. J. Cuno, *Philipon et Desloges éditeurs des Physiologies*, «Presse et Caricature. Cahiers de l'Institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion», Université de Tours, 6, 1983, pp. 137-160. Sull'importanza di Philipon nella stampa satirica francese degli anni Trenta e Quaranta, cfr. anche D. Kerr, *Caricature and French political culture 1830-1848. Charles Philipon and the illustrated press*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

²⁷⁷ Cfr. *supra*, cap. I, par. 1. 3 e cap. II, par. 1. Su quest'argomento collegato alle *physiologies*, cfr. PH, pp. 173-188.

²⁷⁸ Ad esempio, si legge nella *Physiologie du floueur* di C. Philipon: «– Doucement! doucement! s'écriait tout-à-l'heure le célèbre Aubert, vous me donnez de la matière pour dix Physiologies. En style d'imprimeur et d'éditeur, le manuscrit, fût-il de Chateaubriand, de lord Byron ou de Trissotin, c'est de la matière, rien que de la matière. Lancez donc votre génie dans le ciel de la poésie, – creusez-vous donc la cervelle pour produire laborieusement un chef-d'oeuvre – votre éditeur n'y verra toujours que de la matière! / – Tenez, Aubert, voici un chapitre que nous allongerons d'une lieue, si cela est nécessaire, – un chapitre que vous couperez, comme une ficelle, tout juste à l'endroit où finiront vos cent vingt et une pages. C'est un chapitre de faits détachés. – J'en ai dans mon sac autant qu'il faudrait pour remplir les vingt-cinq Physiologies de votre collection. – Vous n'avez qu'à parler» (Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1842, pp. 104-105).

²⁷⁹ Per i pezzi passati dal giornale al libro, si consulti la tabella presente in PH, pp. 176-177.

gnette estratte da *physiologies* già pubblicate, scatenando una vera gara all'annuncio di questi libretti fino al paradosso di annunciare *physiologies* mai uscite.²⁸⁰

Così «Le Corsaire», nell'articolo *Physiologies-Aubert* del 15 settembre 1841 si esprimerà sulla collezione delle *Physiologies* della Maison Aubert-Philipon:

La jolie collection de la maison Aubert se distingue pour ce mérite-là; c'est une mine de bonnes observations. Ses rédacteurs ont une remarque vive et maligne. Un autre avantage de cette collection toute française est dans la rapidité de la peinture, rapidité qui permet toutefois à ces petits livres qui se présentent sous une forme si modeste, qui obtiennent suite une si piquante traduction par leur dessin, d'être gros de vérité et d'originalité. [...] Après la vérité de ces esquisses, leur grand charme réside dans leur air sans façon, dans cette physionomie ironique et mordante, aimée chez un vieux peuple. Nous nous expliquons facilement qu'il ait été vendu depuis quelques mois plus de deux cent mille exemplaires de ces *Physiologies*. À l'étranger, leur succès est universal, on les recherche comme peinture de mœurs de l'époque, bien qu'il y ait une foule de nuances et de traits délicats qu'on ne peut y saisir.

Anche dalla lettura di quest'articolo si capisce quanto sia difficile tracciare una definizione esatta delle *physiologies*. Possiamo comunque affermare che in questi libretti la *physiologie* intesa come descrizione caricaturale si definisce nella sua struttura standard, che conferma il suo statuto di genere ibrido: oltre ai modi prescrittivo-narrativi tipici del genere fin dalle sue origini, è frequente l'inserimento di spunti narrativi applicati a personaggi ipotetici (e da cui derivano spesso una varietà di situazioni comiche), dialoghi tipizzanti, scene teatrali, la parodia scientifica e pseudoscientifica (della storia naturale di Buffon, la zoologia di Linneo, la frenologia diffusa da Gall e la fisiognomica di Lavater). La scrittura agile e adattabile di tali libretti, costituita spesso da modi frammentari – che imitano in certo modo la poetica moderna dell'istantaneo – è in effetti costitutivamente adatta «à traiter de tous les sujets et à accueillir les dispositifs génériques

²⁸⁰ Ancora, Philipon-Aubert sanno sfruttare i vecchi libri pubblicati dalla loro casa: ad esempio, alcuni passaggi delle *Physiologies* provengono dal *Musée pour rire*, pubblicato in *livraisons* dal 1839 al 1840. Quando poi il genere comincerà a declinare, le vecchie *Physiologies* verranno riprese in una nuova pubblicazione della casa editrice Aubert, *Paris comique*. Infine, nel 1850 Aubert pubblicherà con il titolo di *Physiologies parisiennes* 20 delle sue *Physiologies* del 1841. Per la gara degli annunci, si pensi che nel 1841 si gioca una corsa alla pubblicazione di una *Physiologie des Physiologies* (cfr. PH, pp. 175-176).

les plus divers». ²⁸¹ In questo senso, considerando anche la diversa lunghezza, le physiologies giornalistiche potrebbero essere intese come dei possibili capitoletti all'interno delle physiologies-libretti.

Anche sotto forma di libri, le physiologies conservano dunque il legame con i giornali: gli autori spesso sono gli stessi sia per il giornale che per i libretti, molti pezzi e motivi giornalistici vengono riutilizzati per entrambi i supporti, inoltre è frequentissimo il richiamo all'attualità, nella forma dell'aneddoto e in quella della satira sociale e politica. Come ha fatto brillantemente notare Nathalie Preiss, ²⁸² le physiologies degli anni 1840-1842 spogliano del tutto l'origine scientifica del termine «physiologie», mancando di qualsiasi metodo (analitico, sistematico, sintetico) e limitandosi a una semplice giustapposizione dei fatti presi in esame. Volendo considerare l'intero insieme di questi libretti, la serie delle physiologies può essere considerata nei termini di *collezione*, di costruzione di modelli che ripetono lo stesso schema, in senso però additivo e non organico. ²⁸³ la singola physiologie non acquista cioè senso perché messa in relazione rispetto a un tutto, ma si risolve nelle sue cento pagine, e nella rapidità e leggerezza con cui viene letta e consumata. Ognuno di questi libriccini rappresenterebbe dunque un articolo di una serie, «fabriqué à partir de variations sur une unique formule». ²⁸⁴ Se consideriamo il singolo libretto, poi, in esso si tende soltanto in senso parodico all'esaustività intesa come completezza del ritratto. Parodia dunque della storia naturale di Buffon – il quale mirava a voler fornire una visione unitaria del mondo – ma anche del metodo classificatorio della zoologia di Linneo, ²⁸⁵ al quale comunque le physiologies sono più vicine. Di fatto, l'esaustività classificatoria non

²⁸¹ V. Stiénon, *La technique au quotidien. Poétique de la modernité industrielle dans les Physiologies*, «Romantisme», 150, 2010, pp. 11-21, p. 16. L'itineranza moderna è tradotta da una scrittura che descrive un percorso progressivo lungo i capitoli, oppure la struttura di questi libretti imita i passaggi urbani attraverso un «enchaînement dynamique de vues et de tableaux tant textuels qu'iconiques» (Ibidem). Cfr. Ivi, p. 55. Tra l'altro Stiénon sottolinea come i modi di circolazione simbolica e sociale di questi libretti li rendono «adaptables à la nouveauté et leur permettent de se faire l'écho d'une "industrialité" urbaine dans laquelle les plongent des circuits de diffusion parfois atypiques» (Ivi, p. 16), ad esempio gli uffici degli omnibus.

²⁸² Cfr. PH, pp. 211-245.

²⁸³ Cfr. R. Sieburth, *Une idéologie du lisible*, cit., pp. 52-55.

²⁸⁴ Ivi, p. 43.

²⁸⁵ Così Buffon si esprime contro il metodo classificatorio di Linneo, che secondo lui non conduce a nessuna conoscenza del reale: «Après cette exposition sincère des fondaments sur lesquels on a bâti les différents systèmes de Botanique, il est aisé de voir que le grand défaut de tout ceci est une erreur de Métaphysique, dans le principe même de ces méthodes. Cette erreur consiste à méconnaître la marche de la Nature, qui se fait toujours par nuances, et à vouloir juger

viene mai raggiunta, e, anzi, ricorre l'espressione «Nous n'en finirions pas si» nel senso di necessaria reticenza applicata all'intera casistica/fenomenologia del tipo preso in esame:²⁸⁶ ciò a cui si arriva non è altro che un'approssimazione assolutamente non rigorosa. In questo modo, queste stranianti fisiologie parodizzano anche la fisiologia scientifica che, nel XIX, studia l'uomo come essere organizzato, attraverso un percorso che dall'osservazione dei fatti porta a risalire alle cause, poi ai principi, se non a un Principio unico. Da questi principi, poi, il medico-fisiologo può passare alle applicazioni pratiche, nelle *hygiènes* o terapeutiche. Tale caratteristica le allontana profondamente anche dalle *Artes* e dai *Codes*, ai quali pure sono state spesso associate per la ripresa di passi, la comune presenza della satira politica e la somiglianza di tono: soprattutto nelle *Artes* infatti viene adoperato un metodo sintetico che conduce dai principi alle applicazioni.²⁸⁷ Il lessico scientifico viene dunque utilizzato in questi libretti come codice parodico al fine di creare un 'effetto di scienza';²⁸⁸ per questo non si può stabilire un legame tra esse e la teoria 'scientifica' del romanzo realista di Balzac, esposta nell'*Avant-propos* della *Comédie humaine*.²⁸⁹ Seguendo Sieburth,

d'un tout par une seule de ses parties: erreur bien évidente, et qu'il est étonnant de retrouver partout; car presque tous le Nomenclateurs n'ont employé qu'une partie [...] pour ranger les animaux, les feullies ou les fleurs pour distribuer les plantes, au lieu de se servir de toutes les parties et de chercher les différences ou les ressemblances dans l'individu tout entier» (*Œuvres philosophiques de Buffon*, Paris, PUF, 1954, vol. I, p. 13), e (Ivi, p. 11): «Qui ne voit que cette façon de connaître n'est pas une science et que ce n'est tout ou plus qu'une convention, une langue arbitraire, un moyen de s'entendre, mais dont il ne peut résulter aucune connaissance réelle».

²⁸⁶ Ad esempio, si legge nella *Physiologie de la Portière* di J. Rousseau «Nous n'en finirions pas si nous entreprenions de raconter toutes les farces dont les portières ont été victime, et dont ils prennent soin, du reste, de se venger, et au déla, sur les locataires qu'ils peuvent faire endiabler» (Paris, Aubert & Cie, 1841, p. 42). O, nella *Physiologie de la Lorette* di M. Alhoy: «La Lorette échappe à la définition. On ne l'explique pas, on l'analyse, on la classe» (Paris, Aubert & Cie, 1841, p. 11).

²⁸⁷ Il genere letterario delle *Artes* e dei *Codes* viene inventato da Raisson nel 1824-1829 e consiste in una parodia del *Code Civil*: in questi libretti si riassumono le regole da seguire nelle diverse situazioni o per diversi scopi (essere eleganti, mangiare in città, riuscire con le donne, ecc). L'associazione tra le physiologies e questi generi è dovuta anche al fatto che alcuni fisiologi sono anche autori di *Artes* e *Codes*, come Maurice Alhoy o Émile Marco de Sainte-Hilaire (cfr. PH, p. 227). In alcuni casi poi le parole «code» e «physiologie» si trovano riunite in un unico titolo, come nel *Code théâtral, physiologie des théâtre, manuel complet de l'auteur, du directeur et de l'amateur, contenant les lois, règles et applications de l'art dramatique*, del 1829, scritto dal fisiologista James Rousseau. Per le esemplificazioni del passaggio di estratti da *Artes* e *Codes* alle *Physiologies*, cfr. PH, p. 227.

²⁸⁸ Cfr. R. Sieburth, *Une idéologie du lisible*, cit., p. 45.

²⁸⁹ Torneremo su questo punto più avanti, nel paragrafo 3.1 di questo capitolo.

[...] le discours de la science est simplement déployé comme une mathesis pour être cité ou recyclé, ou, en tant que modèle intertextuel, pour être comiquement soumis à la réécriture. La Science naturelle, en d'autres termes, n'est pas revendiquée pour sa méthode, mais simplement pour le code qu'elle fournit à l'écrivain.²⁹⁰

Si legge ad esempio nella *Physiologie de la Lorette* di M. Alhoy: «il ne s'agit pas ici de commenter les causes. Nous n'avons qu'une observation à enregistrer et nous l'enregistrons».²⁹¹ O, nella *Physiologie de la Portière* di J. Rousseau:

Je suis donc forcé d'avouer mon insuffisance touchant la généalogie de la portière, et je ne puis que vous engager, si vous y tenez, à faire des recherches qui, de ma part ont été complètement inutiles. J'ai été jusque à consulter M. de Buffon, chapitre des Animaux malfaisants, et je n'y ai rien trouvé du sujet qui m'occupe. La portière a été oublié par le célèbre naturaliste.²⁹²

Ancora, nella *Physiologie de la Grisette* di Louis Huart si dichiara l'impossibilità di definizione del tipo: «Débrouillez donc vous au milieu de toutes ces définitions diverses! – aussi vous voyez bien que j'ai eu parfaitement raison d'avouer tout de suite mon ignorance sur ce sujet, et je me garderai d'autant mieux de définir la grisette, que son plus grand charme est d'être indéfinissable».²⁹³

Stando alle argomentazioni di Preiss,²⁹⁴ diversissimo sarebbe dunque il senso di quest'operazione rispetto a quello delle prime *Physiologies* e soprattutto rispetto a quelle balzacchiane, non solo quelle che Balzac scrive sui giornali – sempre prevalentemente analitiche – ma anche le sue *Physiologies*-libretti. A parte l'unico caso della *Physiologie du Rentier*, sia la *Physiologie de l'Employé* sia la *Monographie de la presse parisienne*, anche se superficialmente sembrano uniformarsi alle caratteristiche del genere, se ne distaccano più profondamente per la tendenza a un'analisi sistematica, per la volontà di rifare la storia della categoria analizzata e risalire alle cause della sua evoluzione o devoluzione. Abbiamo già ampiamente osservato come, nella *Physiologie du Mariage*, Balzac, si presti

²⁹⁰ Ivi, p. 46.

²⁹¹ M. Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, cit., p. 39.

²⁹² J. Rousseau, *Physiologie de la Portière*, cit., p. 9.

²⁹³ L. Huart, *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert & Cie, 1841, p. 8.

²⁹⁴ Cfr. PH, pp. 230-237.

a studiare il corpo sociale a partire dall'istituzione del matrimonio. L'autore, avvicinandosi alla struttura del *Code*,²⁹⁵ collega quindi i principi alle applicazioni pratiche al fine di rimediare al male sociale, di cui ha scoperto l'origine nell'imperfezione delle leggi, e di conseguenza dei costumi, degli spiriti e delle abitudini. La stessa tendenza si può osservare, più mimetizzata forse, nella *Physiologie de l'Employé*, in cui per esempio si legge:

Vous devez apercevoir maintenant pourquoi tout va si lentement dans le pays de beurocratie.

L'état payant si peu ses employés, les employés sont obligés d'avoir une double existence, de faire deux choses, de se partager entre l'administration et une autre industrie; en sorte que les affaires souffrent, vont lentement et ne peuvent pas aller autrement.²⁹⁶

L'académie des sciences morales et politiques devrait bien proposer un prix pour qui résoudra cette question: *Quel est l'état le mieux constitué de celui qui fait beaucoup de choses avec peu d'employés, ou celui qui fait peu de chose avec beaucoup d'employés?*²⁹⁷

Come sottolinea Preiss, se consideriamo la struttura frammentaria per giustapposizione, tra le altre opere di Balzac, le *Petites misères de la vie conjugale* sono molto più vicine alle nostre physiologies.²⁹⁸

Nonostante il diverso senso dell'operazione, vogliamo aggiungere però che non devono essere dimenticate le analogie tra le physiologies del 1840-1842 e quelle balzachiane, soprattutto se si guarda ai modi e ai toni, oltre che alla struttura (soprattutto per la *Physiologie de l'Employé*, che si amalgama perfettamente

²⁹⁵ Cfr. PH, p. 235. Per questi motivi, A. Michel reputa la *Physiologie du Mariage* non una physiologie, ma una fisiopatologia o terapeutica coniugale: cfr. *Le mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1976, vol. I, cap. II. Ricordiamo inoltre che, tra i titoli che Balzac aveva pensato per la sua *Physiologie*, ritroviamo *Code marital, ou l'art de rendre sa femme fidèle* o *l'Art de déjouer toutes les ruses d'une femme*.

²⁹⁶ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, Paris, Aubert & Cie, 1841, p. 101. O ancora, si pensi alla metafora della macchina applicata più volte, sempre nella stessa *Physiologie*, all'insieme della società e all'universo degli impiegati: cfr. ai capp. II, VI, X.

²⁹⁷ Ivi, p. 127.

²⁹⁸ Allora, la lettura accoppiata della *Physiologie du Mariage* e delle *Petites misères*, di cui si parlava, secondo Preiss (PH, pp. 236-237) sarebbe da intendere come l'allusione a un nuovo metodo di apprensione del reale, fondato sulla creazione di un ordine che si forma dalla differenza, dalla gerarchia: si accede all'Uno della *Physiologie* attraverso il molteplice delle *Petites misères*.

alle altre *physiologies* di quegli anni). Si tenga presente, inoltre, che le riedizioni dell'ottobre del 1838 e del dicembre 1840 della *Physiologie du Mariage* presso Charpentier sembrano aver incoraggiato il fiorire delle *physiologies*, delle quali molte tra l'altro sono dedicate al matrimonio o alla vita coniugale, con riferimenti espliciti, talvolta, all'opera di Balzac. La *Physiologie du Mariage* semina in fondo il germe per lo sviluppo delle successive *physiologies*, le quali, accantonato l'andamento analitico e il metodo di studio, non dimenticheranno il tono umoristico e digressivo, tutta la fenomenologia eroicomica collegata al matrimonio, il riferimento parodico alla fisiologia scientifica, alla storia naturale e alla classificazione zoologica, la tendenza caricaturale, come osserveremo più dettagliatamente nel terzo paragrafo di questo capitolo.

Prima però proviamo a fornire un'interpretazione generale sul senso di quest'inondazione fisiologica, da collegare secondo la nostra visione alla più generale ansia classificatoria che domina il secolo.

2. Scomporre la folla

Un anno prima del boom fisiologico viene pubblicata (in *livraisons* dal maggio 1839 all'agosto 1842) l'opera *Les Français peints par eux-mêmes*, diretta da Léon Curmer: un'enciclopedia dei tipi umani francesi che, come chiarisce Jules Janin nell'introduzione, si ricollega alle opere di La Bruyère, Teofrasto e Molière, con lo scopo però di rinnovare il quadro dei tipi. Leggiamo qualche estratto dell'introduzione:

C'est La Bruyère qui l'a dit, et celui là s'y connaissait: *Il n'y a point d'année où les folies des hommes ne puissent fournir un volume de caractères*. Et je vous prie, si pareil livre eut été fait seulement depuis les derniers livres de Théophraste, savez-vous une histoire qui fut plus variée, plus remplie, plus charmante, plus vraie surtout et plus animée par toutes sortes de personnages? [...] Mais, quoi! nous ne sommes pas chargés de faire l'histoire des moralistes: nous voulons seulement rechercher de quelle façon il faut nous y prendre pour laisser quelque peu, après nous, de cette chose qu'on appelle la vie privée d'un peuple; car, malgré nous, nous qui vivons aujourd'hui, nous serons un jour la postérité.²⁹⁹

²⁹⁹ J. Janin, *Introduction* de L. Curmer (ed.), *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer Éditeur, 1840-1842, vol. I, pp. III-XVI, pp. IV-V.

Dans cette lanterne magique, où nous nous passons en revue les uns et les autres, rien ne sera oublié, pas même d'allumer la lanterne en un mot, rien ne manquera à cette œuvre complète, qui a pour objet l'étude des mœurs contemporaines, et dont La Bruyère lui-même, notre maître à tous et à bien d'autres, nous a en quelque sorte dicté le programme quand il dit quelque part: «Nos pères nous ont transmis, avec la connaissance de leurs personnes, celle de leurs habits, de leurs coiffures, de leurs armes offensives et défensives et des autres ornements qu'ils ont aimés pendant leur vie. Nous ne saurions reconnaître cette série de bienfaits, qu'en traitant de même nos descendants».³⁰⁰

Ritroviamo molti legami tra le physiologies e l'opera diretta da Curmer: gli argomenti sono analoghi, molti autori coincidono, vengono ripresi articoli dall'una all'altra opera. Basti pensare che, volendosi limitare al caso-Balzac,³⁰¹ il testo *L'épiciier* era già apparso, in dimensioni più ridotte, come proto-fisiologia sul giornale «La Mode», mentre la *Monographie du Rentier* è stato pubblicato poi separatamente come physiologie, mantenendo intatto il testo.³⁰² Nonostante

³⁰⁰ Ivi, p. XVI.

³⁰¹ L'apporto di Balzac all'opera di Curmer è importante se pensiamo ad esempio alla posizione-chiave dei suoi cinque testi all'interno dell'opera e al fatto che Balzac sia il contributore più eminente e l'unico proveniente dal campo letterario. Secondo S. Le Men, la collaborazione di Balzac all'opera di Curmer è stata fondamentale anche per l'elaborazione del progetto della *Comédie humaine*: pensiamo alla questione del libro illustrato, all'analogia del formato, all'identica *mise en page* del tipo, alla riflessione sul tipo, al gran numero di illustratori in comune, ma soprattutto all'inedita concezione dell'autore che si fa direttore e architetto di un progetto ampio e che comprende quindi l'unione di più opere in un insieme organico. Il progetto della *Comédie humaine* ricorda molto quello descritto da Janin nell'Introduzione all'opera diretta da Curmer: fornire un quadro della società contemporanea che serva anche da storia dei costumi, con la differenza fondamentale che nella *Comédie* si passa dal tipo ipotetico al personaggio in azione. Rispetto a *Les Français peints par eux-mêmes*, poi, Balzac mantiene sempre il controllo della sua costruzione globale, mentre l'Enciclopedia di Curmer rappresenta «une architecture instable avec laquelle le lecteur peut jouer en édifiant lui-même un éphémère château de cartes» (S. Le Men, *La «littérature panoramique» dans la genèse de la «Comédie humaine»: Balzac et «Les Français peints par eux-mêmes»*, «L'Année balzacienne», 3, 2002, pp. 73-100, p. 92). Per l'approfondimento di queste problematiche, si veda Ivi; cfr. in particolare p. 6 per l'esame della posizione dei contributi di Balzac a *Les Français peints par eux-mêmes*.

³⁰² La *Physiologie du Rentier* (con A. Fremy, Paris, Martinot, 1841) sembra essere l'unica physiologie balzachiana assimilabile più in profondità al 'metodo senza metodo' dell'intero corpus delle physiologies. In realtà però anche quest'affermazione potrebbe essere smentita se pensiamo che questa physiologie è stata scritta e pubblicata originariamente per le *Français peints par eux-mêmes*, di fatto un'enciclopedia dagli scopi esaustivi, che dunque renderebbe esistente ed esplicita la relazione della parte (il contributo di Balzac) con il tutto (l'opera intera), anche al livello strutturale. La *Physiologie du Rentier* è comunque uno dei più efficaci esempi dell'«umorismo fisiologico», fondato sulla contaminazione tra registro scientifico e quello caricaturale. Si

il lato umoristico sia meno accentuato e maggiore risulti l'intento di esaustività e sistematicità – si tratta appunto di un'enciclopedia, o perlomeno l'ispirazione è enciclopedica³⁰³ (sono cinque tomi per Parigi e tre per la provincia)³⁰⁴ – l'operazione sembra comunque analoga, come sottolinea il «Feuilleton Mensuel» nel 1841: «Demain, il n'y aura pas un métier, pas une profession qui n'ait son petit livre physiologique. N'avions-nous pas cependant *Les Français peints par eux-mêmes*? À quoi bon, ô les grands hommes du petit format! Refaire incessamment

legga ad esempio questo passo: «Le Rentier s'élève entre cinq à six pieds de hauteur; ses mouvements sont généralement lents, mais la Nature, attentive à la conservation des espèces frêles, l'a pourvu d'Omnibus à l'aide desquels la plupart des Rentiers se transportent d'un point à un autre de l'atmosphère parisienne, au delà de laquelle ils ne vivent pas. Transplanté hors de la Banlieue, le Rentier dépérit et meurt. [...] Comme tous les individus du Genre Homme (Mammifères), il est septivalve et paraît avoir un système d'organes complets, une colonne vertébrale, l'os hyoïde, le bec coracoïde et l'arcade zygomatique. Toutes les pièces sont articulées, graissées de synovie, maintenues par des nerfs. Le Rentier a certainement des veines et des artères un coeur et des poumons. Il se nourrit de verdure maraîchère, de céréales passées au four, de charcuterie variée, de lait falsifié, de bêtes soumises à l'octroi municipal; mais, nonobstant le haut prix de ces aliments particuliers à la ville de Paris, le sang a chez lui moins d'activité que chez les autres espèces» (p. 6).

³⁰³ L'impostazione scientifica che Curmer intende conferire all'opera è confermata, ad esempio, dall'introduzione di una grande tavola statistica della Francia all'inizio del tomo V. La struttura stessa dell'opera sembra richiamare quella dell'enciclopedia, se pensiamo ad esempio all'illustrazione iniziale per ogni tipo. Come fa notare S. Le Men, l'introduzione dell'indice alla fine del tomo VIII sembra quasi voler «compenser la structure énumérative et disparate de l'ouvrage» (S. Le Men, *La «littérature panoramique»*, cit., p. 93). Si dovrebbe quindi parlare più giustamente di *ispirazione* scientifica, la quale viene contaminata dal frequente ricorso al tono umoristico e dalla scelta dell'oggetto straniante. Oltre che alla scienza, l'ispirazione è debitrice soprattutto dei moralisti del XVII e del XVIII secolo, come viene detto esplicitamente nell'Introduzione.

³⁰⁴ Una grande differenza tra le *physiologies* e l'opera diretta da Curmer risulta il forte interesse che quest'ultima dimostra nei confronti della provincia, dedicando addirittura tre tomi ai tipi provinciali, mentre le prime si dedicano principalmente a Parigi, e quando si interessano alla provincia è solo per far risaltare meglio la preminenza della città. Il provinciale, quando compare nelle *physiologies*, incarna sempre lo stereotipo del tipo ingenuo o ignorante degli usi. Tuttavia, a partire dal 1842, si pubblicano molte *physiologies* dedicate alla provincia (ad esempio, la *Physiologie du Bourbonnais*, la *Physiologie du Journaliste de Province*, le *Physiologies meridionales*. *L'Academicien des jeux floraux*, ecc.), sebbene si continui a riconoscere la superiorità della capitale e si proponga il contrasto provincia-capitale. Si legge ad esempio, nella *Physiologie du Bourbonnais* (di E. Lewis) al primo capitolo, dal titolo *Paris et province*: «Paris est un véritable chaos morale, où se mêle et se confond tout ce que la société humaine a de bon et de mauvais [...]. Ainsi, dans cette ville qu'on dit la capitale du monde civilisé, que de types curieux et bizarres n'observe-t-on pas de toutes parts! [...] En Province, la tyrannie de l'opinion publique est toute-puissante. Or, comme les sots sont toujours en majorité c'est la loi des sots qu'il faut subir» (Moulins, Derosiers, 1842, pp. 1-2). Cfr. PH, pp. 38-43.

le même livre?».³⁰⁵ Lo scopo di entrambe le opere è quindi quello di offrire alla Francia un autoritratto collettivo in cui ogni categoria possa riconoscersi, solo che in *Les Français peintes par eux-mêmes* questo scopo diventa un progetto dichiarato e concretizzato in maniera sistematica attraverso il metodo zoologico della classificazione, nelle *physiologies* esso è sottinteso e istintivo e comunque non perseguito per mezzo della volontà di dare senso ai diversi ‘pezzi’ con metodo, sia all’interno del singolo libricino sia nell’unione (che infatti non esiste – a parte l’operazione editoriale puramente esteriore delle *Physiologies parisiennes* di Aubert) tra tutti i libricini in un progetto unico. Tuttavia, nonostante l’ispirazione scientifica e il progetto enciclopedico, bisogna sottolineare che anche l’opera diretta da Curmer realizza in realtà una costruzione instabile in cui l’ordine dei pezzi può essere combinato a piacere e in cui, soprattutto, è il principio enumerativo ad avere la meglio: si tratta di una collezione di tipi dall’ordine arbitrario e in cui l’elenco potrebbe proseguire all’infinito.

Comunque, sia *Les Français peintes par eux-mêmes* sia le *physiologies* fanno parte di quella che Walter Benjamin ha chiamato «littérature panoramique», la quale comprende l’insieme delle opere che vogliono esplorare panoramicamente il corpo sociale di una data epoca. Benjamin spiega:

[...] quand l’écrivain s’était rendu au marché, il regardait autour de lui comme dans un panorama. Un genre littéraire particulier a conservé ses premières tentatives pour s’orienter. C’est une littérature panoramique. Ce n’est pas un hasard si le *Livre des Cent-et-un*, *Les Français peintes par eux-mêmes*, *Le Diable à Paris*, *La Grande Ville* jouissent des faveurs de la capitale en même temps que les panoramas. Ces livres sont faits d’une série d’esquisses dont le revêtement anecdotique correspond aux figures plastiques situées au premier plan des panoramas, tandis que la richesse de leur information joue pour ainsi dire le rôle de la vaste perspective qui se déploie à l’arrière-plan.³⁰⁶

Questa tipologia di opere si moltiplica nel periodo preso in esame: pensiamo agli esempi citati da Benjamin nel passo soprariportato (*Paris, ou le livre des cent*

³⁰⁵ *Livraison* di maggio, 1841, p. 44.

³⁰⁶ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme* [1955], trad. fr., ed. J. Lacoste, Paris, Payet, 1982, p. 55.

et un,³⁰⁷ *La Grande Ville*,³⁰⁸ *Le Diable à Paris*,³⁰⁹ molti dei quali sono ascrivibili al genere dei *tableaux de mœurs*),³¹⁰ ma anche al *Manuel du fashionable* di Ron-teix, *La Vie publique et privée des Français*, gli *Hermites* di Jouy e il celebre *Hermite de la Chaussée d'Antin*, o i *Codes* di Raison.³¹¹ Tale proliferazione testimonia un'evidente ansia classificatoria. Già a partire dal XVII secolo esplode il fenomeno dell'enciclopedismo e della manualistica scientifica: «le classificazioni del Cuvier e del Buffon erano un esempio illustre e dettavano legge; la paleontologia e le nuove teorie naturalistiche stavano rivoluzionando la storia scientifica dell'umanità; l'antropologia stava compiendo i suoi primi passi e le scienze anatomiche preludevano alla moderna medicina».³¹² I turbinosi cambiamenti della modernità implicano una volontà di fermarsi, guardare e guardarsi, conoscere e capire dove si sta andando: «La modernité technique et l'accélération de la mobilité sociale ont pour première conséquence un important brassage humain, qui nécessite la redéfinition des codes sociaux».³¹³ La densità di popolazione senza precedenti che conosce Parigi porta a confondere l'identità delle classi, i cui confini spariscono nell'inquietante esperienza della folla metropolitana, regno dell'anonimo e della standardizzazione. Si può leggere a tal proposito il seguente passo tratto da *The Man of the Crowd* di Poe, in riferimento a Londra:

Their brows were knit, and their eyes rolled quickly; when pushed against by fellow-wayfarers they evinced no symptom of impatience, but adjusted their clothes and hurried on. Others, still a numerous class, were restless in their movements, had flushed faces, and talked and gesticulated to themselves, as if feeling in solitude on

³⁰⁷ J. Janin; E. Roch; A. Bazin et al., *Paris, ou Le Livre des Cent-et Un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834, 15 voll.

³⁰⁸ P. de Kock (ed.), *La Grande Ville: nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, Paris, Publications nouvelles, 1842-1843. Ne *La Grande Ville* Balzac pubblica la già citata *Monographie de la presse parisienne*, 2 voll.

³⁰⁹ P. Gavarni; Grandville; H. de Balzac et al., *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*, Paris, Hetzel, 1845-1846, 2 voll.

³¹⁰ Sulla proliferazione dei *tableaux de mœurs* – il cui grande modello è da ricercare nei *Tableaux de Paris* di L.-S. Mercier (Neuchâtel, Samuel Fauche, 1782-1788, 15 voll.) – nel periodo in esame, cfr. P. Lacombe, *Bibliographie parisienne. Tableaux de mœurs (1600-1880)*, Paris, P. Rouquette, 1887.

³¹¹ Cfr. J. Adhémar et R. Picard, *Avant-propos* de È de Neufville; M. Alhoy; J. Rousseau et al., *Portraits et caractères du dix-neuvième siècle*, Paris, Club français du livre, 1960, pas numéroté.

³¹² R. Randaccio, *Lessico collodiano*, Olbia, Taphros, 2006, p. 32.

³¹³ V. Stiénon, *La technique au quotidien*, cit., p. 15.

account of the very denseness of the company around. When impeded in their progress, these people suddenly ceased muttering, but redoubled their gesticulations, and awaited, with an absent and overdone smile upon the lips, the course of the persons impeding them. If jostled, they bowed profusely to the jostlers, and appeared overwhelmed with confusion.³¹⁴

In un contesto non narrativo, anche F. Engels si pronuncia sullo spaesante anonimato esperito nella folla metropolitana, che sembra comportare una perdita di umanità, quasi una paura del contatto umano, affermata paradossalmente proprio con l'aumento della vicinanza fisica:

Già il traffico delle strade ha qualcosa di repellente, qualcosa contro cui la natura umana si ribella. Le centinaia di migliaia di individui, di tutte le classi e di tutti i ceti che si urtano tra loro non sono *tutti* esseri umani con le stesse qualità e capacità, e con lo stesso desiderio di essere felici? [...] Eppure si passano accanto in fretta come se non avessero nulla in comune, nulla a che fare l'uno con l'altro; e tra loro vi è solo il tacito accordo per cui ciascuno sul marciapiede tiene la destra, affinché le due correnti della calca, che si precipitano in direzioni opposte, non si ostacolino a vicenda il cammino; eppure nessuno pensa di degnare gli altri di uno sguardo.³¹⁵

Emblematica per la descrizione di questa nuova esperienza metropolitana sarà la celeberrima lirica baudelairiana *À une passante*: in mezzo alla folla parigina, il moderno poeta, appena nato e sprovvisto di aura, scorge una donna. Che passa. «Un éclair... puis la nuit».³¹⁶ Un istante luminoso, poi il buio: la donna è già scomparsa, risucchiata dai vorticosi ritmi metropolitani, riassorbita nell'anonimato della folla.

Considerando la folla come sfondo necessario della letteratura panoramica e delle *physiologies* in particolare, si potrebbe forse affermare che questi libriccini nella loro ansia classificatoria vogliano forzatamente fermare il passante, avvicinarlo, osservarlo analiticamente, scomporlo, definirlo, quindi riconoscerlo, renderlo visibile e intelligibile.³¹⁷ Leggiamo ciò che scrive Curmer nella *Conclusion* di *Les Français peintes par eux-mêmes*:

³¹⁴ E. A. Poe, *The Man of the Crowd*, in Id., *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Books, 1982, pp. 475-481, pp. 475-476.

³¹⁵ F. Engels, *La situazione della classe operaia in Inghilterra* [1845], trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1955, p. 57.

³¹⁶ C. Baudelaire, *À une passante*, in Id., *I fiori del male* [1857], trad. it., Milano, Mondadori, 1983, pp. 172-175.

³¹⁷ Secondo R. Sieburth (*Une idéologie du lisible*, cit., p. 41), l'intelligibilità della scena sociale esibita nelle *physiologies* «était garantie à la fois par sa visibilité en tant qu'image et sa

Si la publication des *Français* s'est timidement annoncée en quarante-huit livraisons devant faire un volume, il faut s'en prendre à la variation des événements, au chances des opérations de cette nature, à notre temps enfin où l'on bâti trop souvent sur le sable, et où l'on n'ose songer à édifier quoi que ce soit de durable, dans l'incertitude du lendemain. Le public a approuvé l'idée, a favorisé l'exécution; l'éditeur a élargi son cadre, et au lieu de laisser quelques portraits fugaces se perdre dans l'immense tourbillon quotidien qui engloutit toutes choses, il a cherché à réunir les physionomies les plus saillantes de cette époque, pour en faire un portrait des mœurs contemporaines pour le présent, instructif pour l'avenir.³¹⁸

Il ritmo della folla viene dunque fermato e il passante perde il tratto distintivo e perturbante della transitorietà e fugacità.³¹⁹ Così ad esempio ne *La femme comme il faut* di Balzac (secondo testo dell'autore inserito nell'enciclopedia di Curmer), che diventa una delle varianti della passante baudelairiana *ante-litteram*: la sua camminata viene analizzata dettagliatamente e si indica addirittura la strada e l'ora in cui incontrarla:

Examinez cette façon d'avancer le pied en moulant la robe avec une si décente précision, qu'elle excite chez le passant une admiration mêlée de désir, mais comprimée par un profond respect. [...] Votre inconnue ne heurte personne. Pour passer, elle attend avec une orgueilleuse modestie qu'on lui fasse place. La distinction particulière aux femmes bien élevées se trahit surtout par la manière dont elle tient le châle ou la mante croisés sur sa poitrine. Elle vous a, tout en marchant, un petit air digne et serein, comme les madones de Raphaël dans leur cadre. Sa pose, à la fois tranquille et dédaigneuse, oblige le plus insolent dandy à se déranger pour elle. Le chapeau, d'une simplicité remarquable, a des rubans frais. Peut-être y aura-t-il des fleurs, mais les plus habiles de ces femmes n'ont que des nœuds. La plume veut la voiture, les fleurs attirent trop le regard. Là dessous vous voyez la figure fraîche et reposée d'une femme sûre d'elle-même sans fatuité, qui ne regarde rien et voit tout, dont la vanité blasée par une continuelle satisfaction répand sur sa physionomie une indifférence qui pique la curiosité. Elle sait qu'on l'étudie, elle sait que presque tous,

lisibilité en tant que texte». A. Buisine, invece, sottolinea il nesso tra visibilità e rappresentazione: «Dès lors la portée sociale d'une classe sera proportionnelle à sa visibilité, sa connaissance se mesurera à sa capacité, à sa docilité à entrer en représentation: l'observation fonde une sociologie» (*Sociomimesis: Physiologie du petit-bourgeois*, «Romantisme», 17-18, 1977, pp. 44-55, p. 47).

³¹⁸ L. Curmer, *Conclusion* de Id. (ed.), *Les Français peintes par eux-mêmes*, cit., vol. VIII, p. 457.

³¹⁹ Il passante inteso come sconosciuto incontrato per caso in un luogo pubblico rappresenta una perturbante novità metropolitana e implica una situazione – l'incontro fugace e casuale – che diventerà cruciale per l'uomo moderno, e di conseguenza per il personaggio letterario. Sull'argomento, ci permettiamo di rinviare a P. Paone, *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*, Milano, Ledizioni, 2015.

même les femmes, se retournent pour la revoir. Aussi traverse-t-elle Paris comme un fil de la Vierge, blanche et pure.

Cette belle espèce affectionne les latitudes les plus chaudes, les longitudes les plus propres de Paris; vous la trouverez entre la 20^e et la 110^e arcade de la rue de Rivoli sous la Ligne des boulevards, depuis l'Équateur ardent des Panoramas où fleurissent les productions des Indes, ou s'épanouissent les plus chaudes créations de l'industrie, jusqu'au cap de la Madeleine; dans les contrées les moins crottées de bourgeoisie; entre le 50^e et le 150^e numéro de la rue du Faubourg-Saint-Honoré. Durant l'hiver, elle se plaît sur la terrasse des Feuillants et point sur le trottoir en bitume qui la longe. Selon le temps, elle vole dans l'allée des Champs-Élysées, bordée à l'est par la place Louis XV, à l'ouest par l'avenue de Marigny, au midi par la chaussée, au nord par les jardins du faubourg Saint-Honoré. Jamais vous ne rencontrerez cette jolie variété de femme dans les régions hyperboréates de la rue Saint-Denis, jamais dans les Kamtschatka des rues boueuses, petites ou commerciales; jamais nulle part par le mauvais temps. Ces fleurs de Paris éclosent par un temps oriental, parfument les promenades, et, passé cinq heures, se replient comme les belles-de-jour.

Les femmes que vous verrez plus tard, ayant un peu de leur air, essayant de les singer, sont des *femmes comme il en faut*; tandis que la belle inconnue, votre Béatrix de la journée, est la *femme comme il faut*.³²⁰

Cogliendo una suggestione di Benjamin,³²¹ potremmo dire che il perturbante annunciato dall'esperienza della folla, anonima e fugace, viene in questo modo domato e dominato, ridotto a una dimensione familiare, addomesticato: il mezzo principale è appunto l'utilizzo della terminologia scientifica, che «permet au social d'être lu d'une façon naturelle (*phusis*) et rassurante, comme la répétition automatique d'un lieu commun ou cliché».³²² L'anonimato della folla viene trasformato «en un lexique de stéréotypes, procurant ainsi à leurs lecteurs l'illusion réconfortante que les conglomerats sans visage de la ville moderne pouvaient après tout être lus – et donc maîtrisés – comme un système lisible de différences».³²³ La categoria di «caso» risulta scongiurata, la folla scomposta e segmentata in tanti compartimenti, tutti con un volto ben identificabile: la *lorette*, la *grisette*, l'impiegato, il devoto, il medico, lo studente, il debuttante letterario, il deputato, il *viveur*, il notaio, il *rentier*, e così via. Chi li osserva, chi ne scrive, chi

³²⁰ H. de Balzac, *La femme comme il faut*, in L. Curmer (ed.), *Les Français peintes par eux-mêmes*, cit., vol. I., pp. 25-32, p. 26.

³²¹ Cfr. W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit.

³²² R. Sieburth, *Une idéologie du lisible*, cit., p. 46.

³²³ Ivi, p. 48.

li legge è il giornalista-*flâneur*,³²⁴ l'ozioso passeggiatore della metropoli, l'osservatore curioso per eccellenza, collezionista³²⁵ di tipi passanti: la sua città diventa un libro attraversato dai segni intelligibili e riconoscibili dei tipi che incontra.³²⁶ Come in un circolo suggerito dal titolo e dal frontespizio dell'opera diretta da Curmer – i francesi sono dipinti dai francesi stessi³²⁷ – il lettore di queste fisiologie è anch'egli *flâneur*: 'passeggia' tra le pagine di questi libricini come per le vie della metropoli e osserva la moltitudine dei nuovi tipi offerti dalla modernità.

In quest'osservazione compiaciuta il lettore può godere della superiorità della condizione del *voyeur* non visto, e ridere degli altri,³²⁸ senza rendersi conto che chi scrive è alle sue spalle e sta osservando proprio lui, sta ridendo di lui poiché prima ha riso di se stesso. In altre parole, le *physiologies* «renvoient au lecteur sa propre image caricaturée sans qu'il s'y reconnaisse»³²⁹ poiché «le petit-bourgeois ne peut imaginairement survivre qu'à la condition de ne pas se sentir concerné par les imitations dérisoires. L'aliénation impose que jamais il ne se reconnaisse dans les copies grotesques».³³⁰ Il lettore e insieme il personaggio della letteratura panoramica potrebbe coincidere dunque, più ancora che con il

³²⁴ Sul *flâneur*, cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, a cura di R. Tiedermann, trad. it., Torino, Einaudi, 2007, pp. 465-509; A. Gleber, *The Art of Taking a Walk*, Princeton, Princeton University Press, 1988; A. Castoldi, *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Milano, Mondadori, 2013.

³²⁵ A proposito del collezionista, ricordiamo che in Francia, nella prima metà del XIX secolo si afferma una teoria nuova e 'scientifica' della collezione: si passa gradualmente da un sistema aristocratico a una monopolizzazione dei beni simbolici trattati come merce. È una questione analizzata da P.-M. De Biasi a partire dal romanzo balzacchiano *Le Cousin Pons* (cfr. *Système et déviance de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons)*, «Romantisme», 27, 1980, pp. 77-93). La collezione può essere anche paradossalmente vista come un modo per salvarsi dall'uguale del tipo e dalla reificazione, attraverso il riconoscimento dell'originalità e la conseguente liberazione dell'opera dal presente.

³²⁶ R. Sieburth sottolinea la relazione testuale tra il *flâneur* e la sua città, una città attraversata da segni (pubblicità, insegne, menù, graffiti, libri). Egli diventa così il perfetto «consommateur» o «collectionneur de signes» (*Une idéologie du lisible*, cit., p. 56).

³²⁷ Il frontespizio dell'opera diretta da Curmer illustra proprio una serie di personaggi di spalle nell'atto di guardare. La dimensione dell'osservazione è molto presente nelle *physiologies* e in generale nella letteratura panoramica, anche a partire dalle illustrazioni, in cui abbondano figure nell'atto di guardare. Come fa notare R. Sieburth, questo humour voyeurista può essere messo in relazione con le «procédures de contrôle (ou fichage) social et politique longuement analysées par M. Foucault dans *Surveiller et punir*» (Ivi, p. 59).

³²⁸ Di nuovo entra in gioco il principio di origine hobbesiana della condizione di superiorità come causa del riso. Cfr. *supra*, cap. I, par. 2.

³²⁹ PH, p. 158.

³³⁰ A. Buisine, *Sociomimesis*, cit., p. 47.

flâneur, con il piccolo borghese,³³¹ che pure entra in rapporto con la città attraverso lo sguardo: è il collezionista di immagini, le quali abbondano nella città moderna e mostrano il modo in cui la collettività si commenta e si mette in scena.³³²

Nonostante, dunque, il tono leggero e umoristico – soprattutto delle *physiologies* – il fine della letteratura panoramica, come spesso viene ribadito dagli autori stessi, risulta essere ‘utile’: l’orientamento nella selva sociale, il riconoscimento e lo smascheramento del ‘funzionamento’ dei nuovi tipi. A questo scopo tendono l’accumulo di dettagli, le divisioni in classi e sottoclassi, l’elenco degli ‘indizi’ come una sorta di manuale per l’uso. In definitiva, però, le *physiologies*, nonostante esprimano un bisogno sotterraneo di fare ordine, non fanno che riprodurre il magma caotico della folla moderna da cui vengono fuori. Diventano in questo modo uno specchio della frammentazione e atomizzazione della società della Monarchia di Luglio, sancendo con la loro stessa asistematicità e quasi casualità l’impossibilità di comprendere il reale in una visione unitaria.³³³

³³¹ Secondo Buisine, il piccolo-borghese incarna la «condition *sine qua non* du représentable, indispensable opérateur de la représentation, révélateur de la socialité au sens le plus technique» (Ivi, p. 45). Quindi, «Si nous voyons partout le petit-bourgeois, c’est qu’il est la figure même du social devenant visible, qu’il forme la plaque sensible du social» (Ivi, p. 48).

³³² Le occupazioni preferite del piccolo borghese hanno tutte a che fare con la visione, come nell’elenco fornito in una delle rappresentazioni del piccolo borghese, la *Monographie du Rentier* di Balzac: contemplare la Senna, constatare personalmente i danni degli incendi, assistere alle sedute della Camera dei deputati, osservare le novità dei musei e visitare le mostre, non perdersi nessun fuoco d’artificio, ecc.

³³³ Secondo Preiss (PH, pp. 242-257), i fisiologi umoristi del boom fisiologico non criticano la frammentarietà, ma la riproducono nella caratteristica enumerazione caotica dei tipi proposta dalle *physiologies*. Non a caso la moda fisiologica si estingue quando, nel Secondo Impero, la società si evolve e celebra, secondo le aspettative dei filosofi umanitari e dei sansimoniani, una maggiore ed effettiva unità e organicità, simboleggiata ottimamente dalla ferrovia. Si legge infatti nella *Physiologie des Chemins de fer* di É. Siebecker: «Les chemins de fer ont [...] révélé la France à elle-même, en apprenant au Sud le progrès du Nord, à l’Ouest les procédés de l’Est. Pour les facilités de communication, pour le rapprochement des distances, ils fondent peu à peu ces nuances qui s’appellent encore Bretagne, Alsace, Lorraine, Gascogne, Provence, pour arriver à une seule teinte uniforme qui sera la France de l’avenir» (Paris, Hetzel, 1867, p. 19). Le *physiologies*, quindi, in una società sempre più unitaria e organica, finiscono per trasformarsi in *hygiènes* e negare il principio originario sul quale erano fondate. Per lo stesso motivo, secondo Preiss, questo genere non sarebbe pensabile nella nostra epoca, poiché questa è dominata filosoficamente dal principio dell’integrazione, che offre una visione realmente unitaria del reale e della conoscenza.

Come già notò Benjamin,³³⁴ inoltre, questi libretti non provvedono a una reale penetrazione sociale, occultano più che rivelare la nuova realtà parigina, contribuendo a costruire tipi-fantasma (illusoriamente nuovi e diversi, tanto identici tra loro quanto irreali) perfetti per la «fantasmagoria»³³⁵ della nuova realtà metropolitana, ulteriori prodotti e testimonianze dell'ambigua estraneità dei parigini nei confronti della propria città, dominata dal mercato che ha trasformato tutto in merce, segno riproducibile, copia:

La foule fait naître en l'homme qui s'y abandonne une sorte d'ivresse qui s'accompagne d'illusions très particulières, de sorte qu'il se flatte, en voyant le passant emporté dans la foule, de l'avoir, d'après son extérieur, classé, reconnu dans tous les replis de son âme. Le physiologies contemporaines abondent en documents sur cette singulière conception. L'œuvre de Balzac en fournit d'excellents. Les caractères typiques reconnus parmi les passants tombent à tel point sous le sens que l'on ne saurait s'étonner de la curiosité de la singularité spéciale du sujet. Mais le cauchemar qui correspond à la perspicacité illusoire du physiognomiste dont nous avons parlé, c'est de voir ces traits distinctifs particuliers au sujet se révéler à leur tour n'être autre chose que les éléments constitutifs d'un type nouveau; de sorte qu'en fin de compte l'individualité la mieux définie se trouverait être tel exemplaire d'une type. C'est là que se manifeste au cœur de la flânerie une fantasmagorie angoissante. Baudelaire l'a développée avec une grande vigueur dans les *Sept Veillard*. Il s'agit dans cette poésie de l'apparition sept fois réitérée d'un veillard d'aspect repoussant. L'individu qui est ainsi présenté dans sa multiplication comme toujours le même à ne plus pouvoir, malgré la mise en œuvre de ses singularités les plus excentriques, rompt le cercle magique du type.³³⁶

³³⁴ W. Benjamin, *Charles Baudelaire*, cit., p. 56 e *passim*. Cfr. R. Sieburth, *Une idéologie du lisible*, cit., p. 45.

³³⁵ Per Benjamin, «fantasmagorico è “lo splendore di cui si circonda [...] la società produttrice di merci” (GS, V, 1256) – uno splendore che appare legato alla “bella apparenza” dell'estetica idealistica non meno che al carattere di feticcio della merce. Fantasmagorie sono le “immagini incantate del secolo” (GS, I, 1153); esse sono “proiezioni del desiderio” della collettività, immagini con le quali esso cerca “di eliminare e in uno di trasfigurare l'imperfezione del prodotto sociale, come pure i difetti del sistema produttivo sociale”. La funzione della fantasmagoria sembra essere in primo luogo trasfigurante: così le esposizioni universali trasfigurano il valore di scambio delle merci facendo passare in secondo piano l'astrattezza delle loro determinazioni di valore; così il collezionista trasfigura le cose spogliandole del loro carattere di merci; così, infine, nei passages vengono trasfigurate le costruzioni in acciaio e l'architettura in vetro, dato che “il secolo” non è in grado di rispondere alle nuove possibilità tecniche con un nuovo ordine sociale” (GS, V, 1257)» (R. Tiedermann, *Introduzione a W. Benjamin, I «passages» di Parigi*, cit., vol. I, pp. IX-XXXVI, pp. XXIII-XXIV). Sulla fantasmagoria in Benjamin cfr. W. Benjamin, *I «passages» di Parigi*, cit., in particolare pp. 5-38, pp. 433-452, e *passim*.

³³⁶ Id., *Paris, capitale du XIX^{ème} siècle*, in Id., *I passages di Parigi*, vol. I, p. 29.

L'apparente novità proclamata da ogni *physiologie* – secondo il meccanismo proprio della moda – afferma invece il dominio dell'uguale, della copia,³³⁷ del tipo in quanto rappresentante di categorie sociali precise e delimitate che appiattiscono le diversità, riducendo tutto a schema, elenco di segni. Con prevedibile esito rassicurante, non solo la struttura stessa di ogni libretto riproduce – *copia* – uno schema prestabilito, configurandosi come elemento di una serie, ma anche i tipi al loro interno descrivono delle copie che imitano modelli familiari della vita moderna, cancellando le differenze all'interno della categoria (e quindi annullando di fatto l'idea dell'individuo), e riducendole solo ai confronti intercategoriali. Congiungendo poi i due principi, anche se ogni tipo descritto è diverso dagli altri, l'identico formato in cui tutti i tipi sono racchiusi li rende virtualmente identici. In più, tutti i tipi si muovono in un sistema limitato di possibili variazioni, essendo quasi interamente circoscritti all'universo borghese – borghese parigino, nel caso delle *physiologies*. Nelle illuminanti parole di Sieburth,

[...] on pourrait dire que les *physiologies* transforment le monde social en un système complètement prévisible, complètement interprétable de signes ou de marques qui supprime toute altérité (sociale) problématique au moyen d'un code standardisé de significations dont l'attraction réside non dans ce qu'il signifie mais plutôt dans la systématique absolue (et la répétitivité) de ses signes.³³⁸

Emblematicamente, poi, il piccolo-borghese, protagonista e lettore delle *physiologies*, si risolve spesso nell'attività del copista, imitatore; il suo campo d'azione è quello del monotono, del ripetitivo, del seriale, del simile e dell'identico. Attraverso la copia egli evita il confronto autentico con il reale:

Ainsi le petit-bourgeois, ce perpétuel imitant, rend imitable ce qu'il imite car la copie manifeste l'original de classe, en dit plus long que son modèle, il devient lui-même imitable car il n'est que la somme, constituée en type, de ses imitations. Constamment mis en scène parce que sa posture mimétique met en relief les images bourgeoises, il n'est reproduit que pour mieux montrer ce qu'il reproduit.³³⁹

³³⁷ Come abbiamo osservato nel paragrafo precedente, le *physiologies* sono *copie* anche perché rappresentano uno dei primi esempi di libri-merce, prodotti per una consumazione di massa. Esse rendono inoltre evidente anche il principio moderno della specializzazione di ogni sfera dell'attività: non solo era molto netta la divisione dei compiti tra illustratore e autore, ma ogni autore era specializzato in un tipo particolare. Si pensi a Henri Monnier, specializzato nel borghese (Monsieur Prudhomme), Gavarni nella *Lorette* o nella *Grisette* (cfr. R. Sieburth, *Une idéologie du lisible*, cit., p. 49).

³³⁸ Ivi, p. 51.

³³⁹ A. Buisine, *Sociomimesis*, cit., pp. 52-53.

Il piccolo borghese è la sintesi di un mondo di copie, un mondo che si è fatto copia per il terrore del confronto con il diverso, l'altro da sé. Così, l'alienazione annunciata dall'*Uomo della folla* di Poe, il cui volto era alterato da una smorfia perenne perché contaminato dagli innumerevoli altri volti della folla – tutti uguali, tutti indistinti – si ripete nell'allucinazione descritta nell'anonima *Physiologie des Physiologies* – fisiologia che parodizza il genere stesso:

Hélas! hélas! Maudites soient les physiologies! Savez-vous ce qui arrivera par elles, avant peu? Les hommes, se voyant ainsi daguérrotypés corps et âme, sans pouvoir se défendre, feront comme les hommes qui veulent arrêter les regards de la foule, ils tireront leurs rideaux. Or, une fois les rideaux tirés, mes maîtres, vous aurez beau braquer votre lunette en tous sens, vous ne verrez plus rien, sinon partout le même voile uniformément blanc, qui ne laissera rien percer de la comédie qui se jouera derrière [...] Une ressemblance accablante passera sur tous les fronts [...]. Vous vous frotterez les yeux, Messieurs les physiologistes, et vous ne découvrirez partout que le même type à dessiner.³⁴⁰

La folla, lungi dall'essere scomposta e analizzata, si amalgama nuovamente, riassorbe la passante baudelairiana e tutti gli altri tipi-passanti fermati forzatamente, e si annulla in un unico tipo: lo stesso, inquietante, freddo, muto, senza volto, impossibile da classificare, impossibile da visualizzare.

Un lampo, poi la notte. La strada torna ad urlare, la folla a camminare vorticosamente, il poeta è immobile, il *flâneur* passeggia, osserva, colleziona passanti con volti precisi e diversi.

Illuso.

3. *Physiologies e caricatura letteraria*

Dopo aver chiarito cosa si intende per *physiologies* umoristiche e aver inquadrato il fenomeno collegandolo all'ansia classificatoria ottocentesca nell'era delle metropoli, passiamo ad analizzare più da vicino il genere sotto il punto di vista letterario, provando a individuare le intersezioni con la caricatura letteraria secondo il modello che abbiamo descritto nel secondo capitolo.

C'è da dire innanzitutto che una peculiarità delle *physiologies* consiste nell'intergenericità, nell'integrazione di molteplici influenze generiche: dal *tableau de mœurs* al giornalismo satirico, dai trattati morali o scientifici al teatro.

³⁴⁰ Anonimo, *Physiologie des Physiologies*, Paris, Desloges, 1841, pp. 66-69.

Tali influenze, che si traducono nella scelta di particolari procedimenti, si combinano in una struttura digressiva e frammentaria che preferisce i moduli descrittivi a quelli diegetici, nonostante la flessibilità della struttura di questi libretti permetta di includere talvolta anche aneddoti o spunti narrativi. Lo scopo di ogni *physiologie*, come si è detto, è infatti quello di fornire una descrizione satirico-caricaturale di un tipo della modernità, dunque si potrebbe dire che il genere che ingloba e connette tutti gli altri è proprio quello della caricatura letteraria, in entrambe le forme – mischiate e confuse una nell'altra – descritte nel secondo capitolo: il ritratto caricaturale e la più generale satira politico-sociale (nella varietà di modi di cui si è parlato).³⁴¹ Analizzare la modalità in cui le *physiologies* si inseriscono all'interno del genere della caricatura letteraria e i rinnovamenti che esse vi apportano corrisponde dunque a un'individuazione della specificità di questi libretti in quanto genere letterario e a una loro descrizione formale e strutturale, che è precisamente lo scopo di questo terzo paragrafo.

3.1. *Il tipo: physiologies, narratologia e scienza*

La 'cornice' del rinnovamento che le *physiologies* operano nei confronti della caricatura letteraria va ricercata nella riflessione intorno alla nozione di «tipo», di cui questi libretti accolgono per intero la vasta gamma di significati, spesso anche molto distanti tra loro.

Oltre a definire una nozione scientifica, filosofica o figurativo-pittorica – come osserveremo a breve – non possiamo dimenticare in questa sede il fatto che il «tipo» descrive anche un'idea narratologica, da collegare alla riflessione intorno al personaggio. È Edward Forster il primo a parlarne, in *Aspetti del romanzol*, operando una distinzione tra «tipo» e «individuo», corrispondente a quella tra «personaggi piatti» e «personaggi a tutto tondo», o ancora tra «personaggi disegnati» e «personaggi modellati». Al primo polo appartenerebbero i personaggi «costruiti intorno ad un'unica idea o qualità»,³⁴² opposti ai personaggi del secondo polo, caratterizzati dalla «capacità di sorprendere in maniera convincente» poiché contengono «l'elemento incalcolabile della

³⁴¹ Cfr. *supra*, cap. II, par. 2.

³⁴² E. Foster, *Aspetti del romanzo*, cit., it., p. 78.

vita».³⁴³ Forster afferma inoltre che i tipi, legati alla tradizione figurativa delle macchiette, si riconoscono immediatamente e si ricordano facilmente e spesso possono essere identificati o riassunti mediante una sola frase-formula.³⁴⁴ Tale formula agisce quindi come un meccanismo sineddochico, che possiamo connettere a ciò che Hochman in *Character in Literature* chiama «synecdochic reduction».³⁴⁵ Più precisamente, Hochman, partendo dall'insufficienza della nozione di personaggio come «paradigma di tratti»³⁴⁶ avanzata da Chatman e dalle quattro categorie individuate da Harvey,³⁴⁷ elabora una gamma di otto categorie, ognuna delle quali rappresenta l'estremo grado di una scala su cui si possono posizionare i personaggi. Queste le categorie: *stylization*, *coherence*, *wholeness*, *literalness*, *complexity*, *transparency*, *dynamism*. Proveremo adesso a servirci di esse per descrivere dal punto di vista narratologico i personaggi delle nostre *physiologies*.

Questi, chiaramente *tipi*, risultano ambigui per quanto riguarda la prima categoria, la stilizzazione: in qualità di personaggi ispirati a modelli umani, dovrebbero essere naturalistici, e quindi «kind of characters who inhabit normative social worlds with distinctive codes of manners and morality».³⁴⁸ La particolarità, da cui scaturisce tutta una serie di procedimenti tipici di questo genere, è che la mimesi prevista dal meccanismo caricaturale va riferita non a una singola e specifica persona, ma a una categoria di persone: ciò comporta una necessaria semplificazione, in vista di una sottolineatura dei tratti comuni a più individui della stessa categoria e una sfumatura di quelli particolari di ogni individuo. Eppure, le cose non sono così semplici poiché in realtà questa

³⁴³ Ivi, p. 88.

³⁴⁴ I tipi di Forster sono molto vicini a una categoria di personaggi che W. J. Harvey chiama «cards», spesso bizzarri e stravaganti, «intensified, wildly energized, animated, often caricaturistic or grotesque version of a person – an active and sometimes galvanic version of Forster's flat figures» (B. Hochman, *Character in Literature*, cit., p. 87). Oltre alle *cards*, tra le diverse tipologie di personaggio Harvey aveva previsto: il protagonista, più verosimile degli altri; the «choric character», «who serves not so much to define a character other than him or herself as to define an environment, a theme, or a mode of response»; e «the ficelle», «who serves to set off, contrast with, dramatize, and engage the protagonist» (Ibidem).

³⁴⁵ Ivi, p. 112.

³⁴⁶ S. Chatman, *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it., Parma, Pratiche, 1981, p. 130. Per «tratto» Chatman intende una «qualità personale relativamente stabile o costante» (Ibidem). Nel suo studio narratologico l'autore dedica un intero capitolo al personaggio.

³⁴⁷ Cfr. nota 343.

³⁴⁸ B. Hochman, *Character in Literature*, cit., p. 94.

tendenza alla semplificazione e alla generalizzazione sembra essere continuamente contraddetta da una uguale tendenza particolarizzante, da collegare alla tradizione caricaturale che, imitando la natura (la quale si compone infatti di casi particolari), si interessa non alla generalità, ma alla varietà, all'individuo, all'eccezione, allo scarto dalla norma. La generalizzazione messa in atto dalle *physiologies* consisterebbe quindi in una 'generalizzazione paradossale', contraddetta cioè dalla tendenza particolarizzante.³⁴⁹ Dunque, seguendo la trattazione di Hochman, i personaggi dei nostri libretti si situerebbero a metà strada tra la massima e la minima stilizzazione – propria, quest'ultima dei personaggi caratterizzati da «harsh intensifications and often simplifications of “natural people”»³⁵⁰ –, a seconda che si voglia accentuare la tendenza particolarizzante-caricaturale o quella generalizzante-‘scientifica’.

Proseguendo con le categorie di Hochman, i nostri personaggi, inseriti in una struttura non narrativa che prevede solo ipotesi o spunti di azioni, sarebbero caratterizzati da una particolare coerenza, «that coherence of that simplicity or obsessiveness that makes them what they are»,³⁵¹ una coerenza che «rests on partializations and fragmentations that preclude any insight into what in life we would call a person's underlying identity».³⁵² Come sottolinea Hochman, tale tipo di coerenza risulta spesso abbinata a personaggi allegorici, o satirici, «who represent an attitude or a value. Such characters are provided with motives, but the motives do not seem adequate within any psychology that might hold for ordinary human beings».³⁵³ I tipi delle *physiologies* risulterebbero quindi coerenti in quanto personaggi satirici identificati con pochi tratti caratteristici miranti a colpire una categoria: i pochi tratti vanno motivati ancora una volta non solo ricorrendo alla semplificazione caricaturale – che accentua pochi elementi di un personaggio esaltato nella sua varietà – ma anche e contemporaneamente con il fatto che i tipi sono categoriali, dunque devono riassumere un insieme di individui, e questa sintesi è possibile soltanto attraverso una selezione di tratti. I meccanismi propri della caricatura vengono utilizzati quindi anche in senso ‘scientifico-categoriale’.

Per quanto riguarda la completezza (*wholeness*), si potrebbe parlare per le *physiologies* di un'illusione di completezza se pensiamo alla parodia della

³⁴⁹ Lo fa capire Preiss, in PH, pp. 19-68.

³⁵⁰ B. Hochman, *Character in Literature*, cit., p. 97.

³⁵¹ Ivi, p. 98.

³⁵² Ivi, p. 99.

³⁵³ Ibidem.

classificazione scientifica che esse vogliono mettere in atto intorno a ciascun tipo, aspirando a descriverne quindi l'intera gamma di possibilità (di azioni, atteggiamenti, caratteristiche fisiche, habitat, 'specie' compagne o nemiche) prevedibili per ognuno. Tale completezza può essere dunque declinata come un'aspirazione parodico-enciclopedica, e parallelamente come completezza 'tipologico-caricaturale': quando cioè i fisiologisti tendono ad accentuare la particolarità, la completezza dei loro tipi deriva da «an extreme vividness of detail and presentation and an iterative intensity sustained within a highly compressed structure, generate a keen sense of being-total being, as implied by glimpsed fragments of the whole».³⁵⁴ In questo caso, «we perceive typologically, moving from perception of the more general to perception of the more particular» e i personaggi sono costruiti quindi «by deduction from prototypes and patterns».³⁵⁵ Ritorniamo quindi alla «formula» di cui scriveva Forster, perché per disegnare questo tipo di personaggi si mettono in campo tutte le strategie metonimiche e sineddochiche – e sappiamo che una di queste, l'esagerazione post-selezione dei tratti, descrive uno dei meccanismi caricaturali per eccellenza:³⁵⁶ usare *tag-phrases* o selezionare ed esagerare uno o più tratti corrisponderebbe dunque a «a kind of synecdochic reduction of an imagery person, whose wholeness [...] can be apprehended by means of the limiting trait or phrase, the mode of its iteration, and the context of its manifestation».³⁵⁷ Secondo tale meccanismo – che ha radici nella concettualizzazione di persone nelle nostre tradizioni intellettuali e letterarie –³⁵⁸ il personaggio viene identificato con un suo tratto, un accessorio, o un'immagine.³⁵⁹

³⁵⁴ Ivi, p. 110.

³⁵⁵ Ivi, p. 112. Tra le esemplificazioni fornite per questo particolare tipo di *wholeness* Hochman cita i grandi tipologisti (Dante, Chaucer, Kafka), che di solito sono anche grandi vignettisti, capaci di generare immagini parziali che suggeriscono completezza.

³⁵⁶ Cfr. *supra*, cap. II, par. 2.1.2.

³⁵⁷ Ivi, p. 112.

³⁵⁸ Hochman (Ivi, p. 114) cita ad esempio la teoria degli umori, in cui il personaggio veniva definito in base alla predominanza di uno dei quattro umori; il sistema aristotelico, in cui il personaggio è concepito come essere organizzato intorno a un tratto dominante; la psicologia dell'inconscio, che spesso mira a individuare i modi predominanti di conflitto o di risoluzione dei conflitti; e il metodo Stanislavsky, che tra i mezzi per l'immedesimazione proponeva agli attori di concentrarsi sull'isolamento di alcuni gesti o caratteristiche dominanti nel personaggio da interpretare.

³⁵⁹ Secondo Hochman, «synecdochic epitomization is central in generating partial characters as well as whole ones. The reason for this [...] is the essentially typifying ground of our conception of character» (Ivi, p. 116).

Proseguendo con la categoria *literalness/symbolic*, i tipi delle *physiologies*, in quanto personaggi senza una propria storia, sembrano essere totalmente spostati verso l'estremo simbolico: essi infatti non rappresentano se stessi in quanto individui, ma incarnano paradigmi, esempi, categorie. Sulla *literalness*, infatti, Hochman scrive:

Characters can be taken to be more or less literal and more or less symbolic: of themselves, of qualities they embody, and of human types and possibilities. That is, characters can be spoken of as literally themselves – as signifying the particular thing that each of them is – or as signifying else, such as qualities they themselves embody, human types they exemplify, or ideas they represent.³⁶⁰

Secondo Hochman, la coppia di opposizioni *literal* e *symbolic* coincide con quella tra *individual* e *type*, come confermato infatti dalle nostre *physiologies*: «characters who are given as literally themselves are more likely to perceive as individuals than characters who are given as representatives of a class».³⁶¹ La categoria «symbolic» di Hochman, inoltre, è molto vicina alla componente tematica di cui scrive J. Phelan in *Reading People Reading Plots*: «thematic dimensions [...] are attributes taken individually or collectively, and viewed as vehicle to express ideas or as representative of a larger class than individual character (in the case of satire the attributes will be representative of a person, group, or institution external to the work)».³⁶² Phelan oppone infatti i personaggi-individui, in cui prevale la componente mimetica, e quelli rappresentativi, in cui prevale quella tematica. Il collegamento tra meccanismo sineddochico in atto nei tipi e la satira viene sottolineato anche da Pettinari, il quale afferma: «i personaggi della satira politica grafica “vogliono” essere rappresentativi del gruppo politico e/o della classe sociale, oppure di un certo “tipo” di persone e della posizione politica che sostengono. Si tratta sempre di parti che stanno per un tutto».³⁶³ I tipi delle *physiologies*, in quanto rappresentanti di categorie, sono quindi simbolici, o tematici; solo quando si devia verso l'aneddoto o lo schizzo caricaturale di un

³⁶⁰ Ivi, p. 118.

³⁶¹ Ivi, p. 121.

³⁶² J. Phelan, *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989, p. 12. Il libro di Phelan unisce lo studio dei personaggi a quello della trama, focalizzandosi sui modi in cui l'autore genera il movimento del racconto. Vengono analizzati quindi i principi di progressione per spiegare come le tre componenti principali dei personaggi (mimetica, tematica e sintetica) si relazionano tra di loro.

³⁶³ P. Pettinari, *La caricatura come procedimento retorico*, cit., p. 226.

individuo in particolare essi diventano ‘letterali’. Tuttavia, anche in questo caso è difficile che si possa intuire una storia dietro lo schizzo, data la natura estremamente frammentaria delle *physiologies* anche nel caso dell’inserzione di aneddoti o brevi racconti. Considerato inoltre il loro intento satirico, possiamo concludere che nelle *physiologies* è la componente simbolica a dominare.

Per ciò che concerne l’opposizione categoriale *complexity/simplicity*, naturalmente i nostri tipi non possono essere complessi, sia in senso caricaturale sia in senso scientifico-categoriale. La loro semplicità, come abbiamo visto, «substitutes a single part for the whole of the person, endowing character with one trait, or a very limited number of traits, and dealing with those traits grotesquely».³⁶⁴

La categoria della *transparency/opacity*, gravitante intorno alle ragioni interne dei personaggi, non riguarda molto i nostri tipi, dato che essi non sono inseriti in una storia e, anche nel momento in cui si tende verso il particolare individuo, questo è sempre un tipo dotato di motivazioni elementari. Stessa cosa per l’ultima categoria, *closure*, che descrive personaggi più o meno ‘risolti’ e che non si può applicare dunque alla struttura frammentaria e senza trama delle *physiologies*.

Per ultimo e per lo stesso motivo legato all’assenza di trama e dunque di azioni legate corentemente in un insieme, i nostri tipi non sono affatto dinamici, ma statici, richiamandosi così alla tradizione della Commedia dell’Arte – «which is the ancestor of all stock comic characters in the European tradition»³⁶⁵ – e dei *Caratteri* di Teofrasto e di quelli di La Bruyère: «The Theophrastan character cannot change because it is not implicated in meaningful narrative – that is, temporal-sequences. [...] Such characters tend to be highly fragmentary, though they are often highly coherent, significantly symbolic, and transparent in motive».³⁶⁶

La riflessione intorno al personaggio si intreccia allora, nella trattazione di Hochman, con la riflessione intorno al genere di testi in cui esso è inserito.³⁶⁷ Viene richiamata allora la distinzione operata da Muir in *The Structure of the Novel* tra i testi organizzati temporalmente, che prevedono personaggi dinamici e in evoluzione; e quelli organizzati spazialmente, che prevedono invece

³⁶⁴ B. Hochman, *Character in Literature*, cit., p. 124.

³⁶⁵ Ivi, p. 133.

³⁶⁶ Ibidem.

³⁶⁷ Cfr. Ivi, al capitolo *Kind of characters, kinds of texts*, pp. 141-167.

personaggi statici e fissi.³⁶⁸ Naturalmente, i testi come quelli dei *Caratteri* di Teofrasto non sono organizzati in termini di tempo poiché «the character types are presented in nonsequences of events, in disparate situations that are not unified by any story and not linked in sequential relations to the other texts. Hence, there is no unfolding interaction within the causal sequence of events, and the character revealed “is”, rather than “becomes”».³⁶⁹ I tipi fisiologici declinano la tradizione teofrastea in senso grottesco-caricaturale: in quanto personaggi grotteschi – sia in senso categoriale che individuale – la loro esperienza «tends to be highly schematized in its forms of self-manifestation, and therefore relatively easy to grasp and interpret»,³⁷⁰ la loro creazione è caratterizzata da «spatialized, paradigmatic schematism»,³⁷¹ «simultaneity or instantaneity of perception» e «evidency of the scheme».³⁷²

La descrizione attraverso le categorie di Hochman ci ha permesso di sottolineare come le caratteristiche dei tipi fisiologici derivino dall’incrocio delle strategie caricaturali e con quelle scientifico-categoriali, che in più di un caso individuano personaggi in bilico tra le definizioni categoriali.

Lo studio di Hochman ci fornisce anche lo spunto per sottolineare come tra i riferimenti letterari più importanti per le *physiologies* figurino i *Caratteri* di Teofrasto e quelli di La Bruyère. Ripercorriamo ora velocemente le caratteristiche di questi tipi in relazione all’esercizio del comico di carattere, per definire ancora più precisamente, attraverso il confronto con essi, i tipi delle nostre *physiologies*.

Eugenio Levi³⁷³ evidenzia la differenza tra l’operazione dei due autori: i 30 caratteri di Teofrasto (risalenti probabilmente al 319 a.C.) possiedono infatti un’origine e un’ascendenza teatrale che manca a quelli di La Bruyère, il quale è principalmente un moralista. I tipi teofrastei vengono infatti colti nel momento

³⁶⁸ Per l’analisi delle dimensioni temporali, sequenziali e di focalizzazione, si vedano le categorie individuate da G. Genette in *Figures III. Discours du recit*, Paris, Seuil, 1972; e M. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering*, Baltimore, 1978.

³⁶⁹ B. Hochman, *Character in Literature*, cit., p. 144. La stessa cosa succede nei racconti picareschi, «where, despite the presence of temporal sequences and therefore of possibly meaningful process, the protagonist is ordinarily denied meaningful relationship with the characters who confront him in the episodic structure of the story» (Ibidem).

³⁷⁰ Ivi, pp. 160-161.

³⁷¹ Ivi, p. 161.

³⁷² Ivi, p. 162.

³⁷³ Cfr. E. Levi, *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 42-44.

in cui parlano o agiscono, mentre La Bruyère coglie i suoi caratteri alla radice dei loro pensieri o sentimenti. Considerando che secondo Levi il comico di carattere deve sostanzarsi nella «mistura intima di serio e di comico»,³⁷⁴ i caratteri di La Bruyère non incarnano questo tipo di comico, essendo anzi sbilanciati verso il serio, evidente nello scopo di censurare il costume. Teofrasto invece non dice niente sul mondo interno dei personaggi, che può essere intuito soltanto attraverso le loro parole o azioni:

E si capisce che, perché il *carattere* teofrasteo possa salire sulla scena, bisognerà che i dati sparsi delle analisi d'ogni singolo ritratto sieno ricomposti in sintesi. In altri termini occorrerà che queste creature che qui appaiono e scompaiono come se fossero condannate a passare sullo schermo avanti lettera, acquistino una stabilità, abbiano una vicenda, un principio, un mezzo, un fine; passino dalla preistoria alla storia.³⁷⁵

Questi trenta tipi 'senza storia' descrivono una sorta di repertorio di possibilità teatrali in cui grande parte è svolta dall'analisi minuziosa della gestualità tipica.³⁷⁶ Il suo non è dunque un comico di situazione, come nella Commedia Nuova di Menandro: «la situazione non è altro per lui che una posizione del vizio umano».³⁷⁷ La comicità di Teofrasto è comunque priva di amarezza o di derisione, i suoi eroi non risultano mai odiosi perché non sono mai coscienti del proprio vizio: «il riso teofrasteo nasce dal contrasto tra la visione che il personaggio ha dei suoi atti e la visione che ne ha il poeta e che ne abbiamo noi. Quanto più il personaggio crede di essere nel vero e nel giusto, e tanto più noi crediamo ch'esso sia nell'ingiusto e nel falso».³⁷⁸ Inoltre l'autore, nonostante la morale suggerita da un personaggio virtuoso che rappresenta il suo punto di vista, si dimostra indulgente nei confronti dei suoi personaggi, i quali alla fine,

³⁷⁴ Ivi, p. 14.

³⁷⁵ Ivi, p. 39.

³⁷⁶ In merito alla minuzia di analisi, Levi ricorda che Teofrasto in altre sue opere si fa anche classificatore preciso di erbe, animali e altre manifestazioni naturali, tanto che alcuni l'hanno definito il padre della tassonomia. Ricordiamo ad esempio la *Storia delle piante* (in cui l'autore classifica oltre 500 piante), o il trattato *Sulle rocce*.

³⁷⁷ Ivi, p. 34.

³⁷⁸ Ivi, p. 38. Teofrasto, dunque, risulta integrato nel suo tempo, dominato infatti dalla conversazione e dal pettegolezzo, in cui la morale è ridotta alla convenienza e all'apparenza, e dall'idea che sia la fortuna a governare le cose del mondo e che quindi non sia possibile stabilire i termini di bene e male, o di giusto o sbagliato.

nonostante abbiano la possibilità di specchiarsi, perpetuano l'errore e non si ravvedono.

Secondo Levi, dunque, la somiglianza tra i caratteri teofrastei e quelli di La Bruyère è solo apparente, nonostante lo stesso La Bruyère voglia richiamarsi all'autore greco, facendo precedere la prima edizione della sua opera da una traduzione dell'opera teofrastea: in consonanza con la sua epoca – la sua opera viene pubblicata nel 1687 – la passione di La Bruyère è la morale ed è attraverso di essa che egli legge il testo di Teofrasto, distorcendone probabilmente l'intenzione originale.³⁷⁹ I suoi personaggi sono, a differenza di quelli di Teofrasto, *exempla moralitatis*: «in perfetta antitesi con Teofrasto, ha bisogno di distribuire ai suoi viziosi un certificato di cattiva condotta»,³⁸⁰ sanzionandoli più o meno esplicitamente. Quando invece vuole fare del comico fine a se stesso, «s'allontana fatalmente dalla realtà per dar nella caricatura».³⁸¹

Prima di lui, la Commedia dell'Arte si era invece esercitata con un comico di carattere interamente spostato verso il lato del basso comico, presentando tipi comici fissi, grotteschi e caricaturali. Anche in quel caso non si trattava di un comico di situazione poiché i tipi proposti erano astratti: *tipi* appunto, non individui. La Commedia dell'Arte «conosce l'avarizia, la gelosia, la gloriosità, la furberia, senza conoscere l'avarico, il geloso, il glorioso, il furbo».³⁸² Il passaggio dall'astratto al concreto, dal genere alla specie si raggiungerà con Molière, ma soprattutto con Goldoni, che porterà al più alto grado di perfezione il comico di carattere,³⁸³ insegnando «che i caratteri, cioè, sono finiti nel genere, ma infiniti

³⁷⁹ Levi afferma che La Bruyère fraintende il testo di Teofrasto interpretandolo come un'opera di morale descrittiva poiché si rifà a una prefazione ai *Caratteri* probabilmente spuria: «quei tratti moralistici che sono quelli che più gli piacciono, sono in parte quelli che la filologia ha già espunto oggi e in parte quelli che la filologia, a mio avviso, espungerà domani» (Ivi, p. 42).

³⁸⁰ Ivi, p. 43.

³⁸¹ Ivi, p. 44.

³⁸² Ivi, p. 105.

³⁸³ In particolare, con Molière per la prima volta i tipi di Teofrasto passano dall'astratto al concreto poiché l'autore li inserisce in un'azione vera e propria. Ma, secondo Levi, Molière, non riuscendo a praticare il distacco verso i suoi personaggi, deve combattere contro i due ostacoli del comico di carattere: l'umor patetico e l'umor nero. Il comico di carattere sarà quindi un punto di arrivo nella poetica di Molière, da *L'Avaro* in poi. Nelle commedie di Goldoni, invece, ricorrono i 30 vizi individuati da Teofrasto (cfr. Ivi, p. 46), il personaggio è centrale per la riuscita comica dell'opera e in più l'autore risulta abbastanza distaccato dai suoi personaggi da non ricadere né nell'umor patetico né nell'umor nero: «Se infatti è vero – come è vero – che qui l'intreccio non è che un pretesto, che il nodo e lo scioglimento non sono che posizioni del carattere, ne viene

nella specie; che c'è sempre qualche cosa che fa diverse le indoli che paiono uguali»,³⁸⁴ e che dipende da una molteplicità di fattori: sesso, educazione, età, abitudini, ambiente familiare. Dunque,

[...] ormai non basta il dire che qui non c'è più l'avarizia, né la rusticità, né la indiscrezione, né insomma il vizio; ed è poco il dire che c'è l'avarico, il rustico, l'indiscreto, in una parola il vizioso. Bisogna invece dire che c'è quel tal avaro, quel tal rustico, quel tal indiscreto, quel tal vizioso. Il *carattere* è quale lo foggiano le contingenze della vita.³⁸⁵

A differenza di ciò che succede con i tipi fisiologici, il comico di carattere vero e proprio non ricerca la somiglianza, ma sottolinea la differenza, la varietà tra tipo e tipo. Come stiamo osservando, i nostri tipi invece uniscono in modo ambiguo astratto e concreto, anche pensando al fatto che l'astrazione categorizzante in realtà *si concretizza* in un lasso temporale preciso, in un'epoca determinata – e questo implicherà soprattutto il rinnovamento tematico, che analizzeremo nell'ultimo sottoparagrafo di questo capitolo.

Per concludere questa parte teorica, bisogna anche accennare al fatto che, seguendo la definizione aristotelica,³⁸⁶ la commedia fonda la sua riuscita sul personaggio, mentre la tragedia punta maggiormente sull'azione. E, tra le diverse categorie di personaggio, la commedia preferisce quello tipizzato, rappresentante di arti, mestieri, classi, età, componenti psicologiche: a differenza della tragedia, i personaggi della commedia possiedono nomi legati alle loro azioni o al loro vizio, sono i portatori di una particolare qualità umana, di un'idea fissa che fa scomparire i tratti individuali.³⁸⁷ Il comico esige infatti un «riconoscimento

di conseguenza che la realtà intima della commedia goldoniana è tutta in quei ciechi di se stessi, in quegli impenitenti sognatori sempre in esilio dalla realtà» (Ivi, p. 45). Secondo Levi, Goldoni porta al grado massimo il comico di carattere poiché egli «esplora a fondo il carattere, anziché nel genere, nella specie. Pertanto il processo dall'astratto al concreto, già in atto, come si è visto, in Molière, attinge qui un limite che non può più essere superato in modo alcuno» (Ivi, p. 24).

³⁸⁴ Ivi, p. 100.

³⁸⁵ Ivi, p. 24.

³⁸⁶ Per Aristotele, nella tragedia «non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri in dipendenza delle azioni, di modo che gli eventi e la trama sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa determinante. Inoltre, senza azione non può esserci tragedia, mentre senza caratteri potrebbe» (*Poetica*, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1999, p. 15). Da questo argomento Aristotele trae uno dei motivi per affermare la superiorità della tragedia rispetto alla commedia.

³⁸⁷ Cfr. P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., pp. 103-127, in particolare pp. 108-127. Dall'impersonalità e dall'esemplarità, collegate alla tipizzazione, forse deriva, secondo Santarcangeli, l'«immortalità» del personaggio comico (all'interno della trama) rispetto a quello tragico.

immediato del vizio predominante».³⁸⁸ Succede dunque anche con le nostre umoristiche *physiologies*, che, come nei *Caratteri* teofrastei, rappresentano la ‘preistoria’ del personaggio, il prima dell’azione, il repertorio di possibilità in cui ogni tipo può incorrere. I fisiologisti ereditano la tendenza teatrale di Teofrasto unendola al moralismo di La Bruyère, declinato comunque in senso satirico-caricaturale. Attraverso la tipizzazione, quindi, si arriverebbe alla costruzione di ritratti generali, che riuniscono cioè in una sola figura i tratti fisici o morali di molte individualità, riprendendo esplicitamente ciò che si dice nella *Prefazione* ai *Caractères* di La Bruyère, o in quella dello stesso autore al *Discours de l’Académie*:

J’ai pris un trait d’un côté et un trait d’un autre; et de ces divers traits qui pouvaient convenir à une même personne, j’en ai fait des peintures vaiseemblables, cherchant moins à réjouir les lecteurs pour le caractère ou, comme le disent les mécontents, par la satire de quelq’un qu’à leur proposer des défauts à éviter et des modèles à suivre.³⁸⁹

I fisiologisti riprendono quindi la tradizione di Teofrasto e di La Bruyère, proponendo delle variazioni anche formali, e vi aggiungono le suggestioni del pensiero dei moralisti del XVIII secolo, i quali vollero studiare l’uomo ‘in situazione’. Come scrive Diderot, «ce ne sont plus, à proprement parler, les caractères qu’il faut mettre en scène, mais les conditions. [...] Les conditions! Combien de details importants, d’actions publiques et domestiques, de verités inconnues! De situations nouvelles à tirer de ce fond!».³⁹⁰ Si tratta della stessa idea che sta alla base dei *romans de mœurs*, come il *Diable boiteux* di Le Sage, o dei *tableaux de mœurs*, come le *Nuits de Paris* di Restif de la Bretonne, o i *Tableau de Paris* di Louis-Sébastien Mercier,³⁹¹ dedicati appunto alla descrizione delle condizioni sociali – tutti generi che influenzano fortemente le *physiologies*.³⁹²

³⁸⁸ Ivi, p. 112.

³⁸⁹ La Bruyère, *Préface* de Id., *Discours de l’Académie*, in Id., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951, p. 488.

³⁹⁰ D. Diderot, *Entretiens sur le Fils Naturel*, Paris, Gallimard, 1951, pp. 1257-1258.

³⁹¹ Mercier, nei suoi *Tableaux de Paris*, a differenza di quello che succederà nelle *physiologies*, privilegia le classi sociali più umili. Egli vuole offrire una fisionomia morale di Parigi, soprattutto dei suoi bassifondi, sfociando spesso nella critica sociale e politica.

³⁹² Cfr. PH, pp. 27-38.

A differenza di Teofrasto, il fisiologista è comunque colui che, offrendo una descrizione caricaturale dei tipi del suo tempo, in un certo senso protesta, implicitamente dice che il giusto non risiede in quei tipi e che qualcosa va cambiato. Lo specchio che questi libretti forniscono in maniera spontanea, adeguandosi alla generale mania classificatoria del secolo, potrebbe rappresentare in realtà un punto di partenza per muovere un passo in avanti: colui che prende in mano lo specchio e lo mostra alla metropoli ha posto comunque per un attimo il piede fuori da quel sistema, in modo da visualizzarne i difetti attraverso l'ingrandimento. Il tono prevalentemente satirico-caricaturale induce quindi a smorzare un poco la caratteristica dell'effimero, più volte messa in luce nella descrizione delle *physiologies* umoristiche,³⁹³ o per lo meno ad avanzare qualche dubbio a riguardo. Come abbiamo avuto modo di osservare nel paragrafo precedente, in questi libretti l'intento satirico si unisce a quello conoscitivo: nell'era delle masse si sente il bisogno di fare ordine e classificare, dare un nome alle nuove categorie che stanno sorgendo. Lo strumento per quest'operazione conoscitiva è il tipo. *Tipo* stavolta con riferimento al metodo scientifico: di modello ideale, di unione dei caratteri essenziali di tutti gli oggetti di uguale natura. Il tipo, come sottolinea Ruth Amossy, non va quindi confuso con lo stereotipo, e cioè con uno schema, una struttura cognitiva-contenitore delle nostre conoscenze in un dato campo, un'immagine semplificata che mummifica il reale e che ostacola quindi l'avanzamento della conoscenza. Lo stereotipo è infatti una nozione su cui il XIX secolo non si è ancora interrogato e la cui applicazione è quindi impensabile sul piano della rappresentazione letteraria. Il tipo invece diventa uno strumento indispensabile per compartimentare la società, renderla visibile e quindi comprensibile.³⁹⁴ in questo le *physiologies*, prosegue Amossy,

³⁹³ Cfr. ad esempio R. Amossy, *Types ou stéréotypes? Les «Physiologies» et la littérature industrielle*, «Romantisme», 64, 1989, pp. 113-123; o PH, che nella conclusione (pp. 242-260) afferma che le *physiologies* sono lo specchio di una società frammentata e che quindi si limitano a constatare lo stato dei fatti, senza protestare contro di essa.

³⁹⁴ Per Amossy quindi non è la nozione di tipo a essere bassa, ma sono le *physiologies* che, in quanto genere commerciale, leggero, presentano il tipo letterario in una forma degradata. Queste ultime sono scritte secondo formule iterative e facilmente riproducibili per offrire una merce gradevole a un pubblico di massa, e sono spesso criticate proprio per questo carattere facile e futile. Amossy sostiene infatti che la categorizzazione offerta dalle *physiologies* sia fondata su «critères extérieurs tout à fait insignifiants»: «Elles se contentent de ressasser des évidences. Elles disent à l'homme "avec une étonnante précision" qu'il est mâle, et à la femme qu'elle est femelle; elles distinguent entre le grenadier qui a un chapeau à poils, et le chasseur qui porte des épaulettes vertes. [...] La science qui en dérive est frappée d'inanité; elle ne mène à rien» (Ivi, p. 120).

commercializzano il programma del *Grand Larousse*: «accumuler un “vaste amas de matériaux précieux”, de “renseignements utiles” dans un “répertoire universel”; “offrir l’inventaire de la science moderne” pour satisfaire “des avidités de savoir légitime».³⁹⁵

La tipizzazione è l’operazione attraverso la quale, a partire dall’osservazione di una realtà empirica, si astrae progressivamente per arrivare alla definizione di categorie. Dal punto di vista scientifico, il tipo diventa una nozione fondamentale a partire dalla seconda metà del ‘700,³⁹⁶ in cui si pone il problema di ordinare la ricchezza delle forme viventi in base a poche strutture. Nel 1749 Buffon in *Histoire naturelle générale et particulière* (1749-1804) intende il tipo come una specie di unità sempre esistente che suggerisce l’idea di un disegno originario; Daubenton, collaboratore di Buffon, parla di «prototype générale» in riferimento a quest’idea originaria in base alla quale l’individuo di ciascun tipo è stato modellato. Herder, nel 1784, utilizza lo stesso termine per indicare un’immagine primitiva che informa tutta la creazione. Lo zoologo Vic d’Azyr, nei *Mémoires sur l’Anatomie Humaine et Comparée*, sostiene che in ogni essere ci siano due caratteri: il tipo, che indica la costanza della forma rispetto al modello generale, e la varietà. Saint Hilaire parlerà di «plan unique» in riferimento alla forma generale, alla quale corrisponde un numero di forme particolari. Questo *plan unique* verrà poi chiamato «type primordial» nel 1834: rispetto ai suoi predecessori, Saint Hilaire si mostra consapevole dell’importanza del fattore temporale – concepito nel senso delle ere geologiche e non dei secoli umani – per congiungere l’immagine universale alle forme particolari. Non si può a questo punto non menzionare Balzac, nel cui progetto artistico risulta fondamentale la riflessione intorno alla nozione di tipo, verso la quale l’autore è stato probabilmente indirizzato e incoraggiato anche dalla partecipazione alla letteratura panoramica e alle physiologies. Balzac si richiama alla tradizione universalista definita da Buffon, Daubenton e Vic d’Azyr: i suoi tipi sono diversi

L’autore fa notare anche che, nonostante la maniera e lo stile ‘bassi’, il contenuto che esse veicolano contribuisce a fondare modelli che si diffondono anche in altri contesti (romanzi, canzoni popolari, *feuilletons*), come nel caso analizzato della *Grisette*, imprimendosi fortemente nell’immaginario del lettore anche grazie alla loro circolazione visiva attraverso le illustrazioni.

³⁹⁵ *Préface de Grand Larousse du XIXe siècle*, Paris, Administration du Grand dictionnaire, 1866-1876, vol. I.

³⁹⁶ Per quest’excursus sulla nozione scientifica di «tipo» e sull’interpretazione balzachiana di esso, ci serviamo di P. Demetz, *Balzac and the Zoologist: A Concept of the Type*, in Id.; T. Greene; L. Nelson and R. Wellek, *The Disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, New Haven, Yale University Press, 1968.

da quelli romantici di Walter Scott, costruiti in maniera intuitiva e prescindendo da una visione organica atta a collegare le diverse figure tra loro. Il tipo per Balzac è «un personnage qui résume en lui-même les traits caractéristiques de tout ceux qui lui ressemblent plus ou moins, il est le modèle du genre».³⁹⁷ Balzac, come abbiamo osservato, vuole studiare il sociale nei suoi diversi e nuovi tipi, che poi collegherà tra loro in maniera sistemica organizzandoli in una visione d'insieme. Inoltre, a differenza di Walter Scott, egli utilizzerà un metodo preciso per l'apprensione dei tipi, metodo importato appunto dalla scienza naturale: a partire cioè dall'osservazione di una moltitudine di individui, lo scrittore isolerà i loro tratti comuni, separandoli dal caso individuale e concentrandoli in un nuovo modello inclusivo di tutti gli individui della stessa categoria. Mentre i tipi letterari della tradizione romantica incarnavano miti, idee o principi, i tipi 'scientifici' balzachiani riassumono caratteristiche umane ricorrenti, volendo rappresentare i molti attraverso l'uno. Come per la scienza naturale, anche i tipi umani si allontanano dal modello originario e si individualizzano sotto la pressione contemporanea di tempo e ambiente, dunque il concetto di *milieu* (che nella zoologia si riferiva alle due sfere di acqua e aria) assume un significato più ampio se applicato alla sociologia.³⁹⁸ Quest'analogia tra mondo animale e mondo umano viene sviluppata nell'*Avant propos* della *Comédie humaine* (1842):

Il n'ya qu'un animal. Le créateur ne s'est servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisés. L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieu où il est appelé à se développer. Les Espèces zoologiques résultent de ces différences [...] Pénétré de ce système [...], je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieu où son action se déploie, autant d'homme, différents qu'il y a de variétés en zoologie? Les différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'État, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le courbeau, le requin, le veau marin, le brebis, etc. Il a donc

³⁹⁷ H. de Balzac, *Une ténébreuse affaire* [1841], Paris, Gallimard, 1977, vol. VIII, p. 493.

³⁹⁸ A dispetto di questa convinzione del cambiamento dei tipi umani in base alla pressione del tempo, P. Santarcangeli sostiene che globalmente e per grandi linee i tipi delle diverse epoche si rassomigliano molto: «non è vero che la tipologia umana si sia mutata tanto radicalmente che quella antica non possa più essere recepita dallo spettatore odierno: i parassiti sociali e politici non mancano neppure oggi; né i giovani infoiati; tra un 'miles gloriosus' o un sicofante antichi e un killer o mafioso di oggi ci sono molti punti di somiglianza; e via dicendo» (*Homo ridens*, cit., p. 116).

existé, il existera donc de tout temps des Espèces sociales comme il y a des Espèces zoologiques.³⁹⁹

Dall'assimilazione scientifica più o meno seria tra uomo e animale deriva il procedimento dell'animalizzazione, così frequente nelle physiologies. Forniamo, tra i molti possibili, il seguente esempio dalla *Physiologie du Bas-Bleu* di F. Soulié:

L'araignée a longues pattes qui tend la toile au coin d'un mur, guette le moucheron avec moins de patience et d'anxiété que cet horrible Bas-Bleu, [et une fois qu'elle a séduit], l'immense araignée enveloppe l'imprudent de ses pattes, liens de fer, étreintes corrodants où elle ne laisse échapper la victime que lorsqu'elle tombe haletante épuisées à ses pieds, [et] lorsque enfin, soit en quittant Paris, soit en vous pendant de désespoir, vous avez échappé à cette hyène, elle recommence son rôle d'araignée.⁴⁰⁰

Ciò che si è verificato con il tentativo di definizione dei nostri tipi fisiologici attraverso le categorie hochmaniane, si verifica anche con i procedimenti. L'animalizzazione,⁴⁰¹ infatti, deve la sua frequenza nei nostri libretti all'incrocio di due influenze o tradizioni: quella della caricatura (in cui, come abbiamo visto, rientra tra i mezzi più antichi per la trasformazione degradante, derivante dall'influenza della fisiognomica), e quella della classificazione naturalistica, a cui si allude parodicamente e comunque non con la complessità di approccio balzachiana. Come per la riduzione sineddochica – che abbiamo analizzato a partire dalla categoria hochmaniana della *wholeness* – di nuovo troviamo lo stesso procedimento utilizzato sia per scopo particolarizzante che per quello generalizzante.

Cucendo insieme le riflessioni sovraespresse sul «tipo» e tirando le somme sul nostro discorso, vogliamo sottolineare ancora di più come il principale rinnovamento che il genere delle physiologies apporta alla caricatura letteraria dal punto di vista dei procedimenti deriva dal principio della generalizzazione

³⁹⁹ H. de Balzac, *Avant-propos de La Comédie humaine*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. I, p. 8.

⁴⁰⁰ F. Soulié, *Physiologie du Bas-Bleu*, Paris, Aubert, 1841, p. 75.

⁴⁰¹ Il procedimento dell'animalizzazione, come abbiamo visto precedentemente (cfr. *supra*, in particolare, cap. I, par. 1), ha una derivazione fisiognomica: ricordiamo Della Porta, Lavater, Grose, i cui principi sono messi in pratica ad esempio nelle più volte ricordate *Métamorphoses du jour* di Grandville o nelle *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (Paris, Hetzel, 1841-1842).

paradossale. I fisiologi umoristi, in sostanza, intendono il tipo sia nel senso caricaturale di persona o figura originale, pittoresca, confinante con la fisionomia⁴⁰² fino ad arrivare alla figura bizzarra e quindi alla caricatura⁴⁰³ (con accentuazione quindi sulla varietà particolarizzante),⁴⁰⁴ sia nel senso scientifico (a cui si allude in ogni caso in maniera parodica) di genere alla base di una famiglia (storia naturale), divisione del regno animale (zoologia), o filosofico (pensiamo alla tradizione platonica) di modello ideale, con accentuazione quindi della tendenza generalizzante.

⁴⁰² La relazione tra tipo e fisionomia in quest'accezione è motivata da una «certain air de vivacité et d'agrément répandu habituellement sur le visage et indépendant de la forme et de la régularité des traits» (M. Bescherelle, *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, VIII éd., 1860, vol. II). Pensiamo al fatto che Gavarni continua la sua serie *Types contemporaines* con quella delle *Physionomie contemporaines*, fondata sugli identici principi della serie precedente. Gli stessi fisiologi all'interno delle loro opere sovrappongono le due nozioni di «tipo» e «fisionomia», come nella *Physiologie des Champs-Élysées par une Ombre*: «Les Champs-Élysées ont leur physionomie particulière, une physionomie à eux. Il sont un type» ([Desessarts fils], Paris, Desloges, 1842, p. 9). Inoltre, come fa notare Preiss (PH, pp. 59-60), le parole «tipo» e «fisionomia» si avvicinano entrambe al termine «caractère» non nel senso di La Bruyère, ma nel senso di «expression, air expressif», come attesta il *Dictionnaire de l'Académie* del 1835. Come si vede, ancora una volta si torna allo stretto legame tra letteratura e disegno, sottolineato anche dal legame tra quest'accezione di tipo e la *silhouette*, la quale viene definita nel *Dizionario Larousse* come un «dessein d'une teinte uniforme sans détails intérieurs et dont le bord seul se détache du fond par la différence de ton ou de couleur» (vol. XIV). Il tipo si avvicina in quest'accezione anche alla parola «individualità», che secondo il Dizionario Larousse significa: «originalité, cachet, caractère spécial qui distingue une personne ou une chose». Nella *Physiologie du Débardeur* di M. Alhoy, ad esempio, si legge: «Un type de carnaval qu'il ne faut pas laisser échapper c'est celui du *débardeur* solitaire ou soliphage; cette individualité, qu'on retrouve sous plusieurs costumes, se montre même sous l'habit de Pierrot, bien que le pierrot ait l'habitude de vivre en *compagnies*» (Paris, Aubert, Lavigne, 1842, p. 81).

⁴⁰³ Nel *Dictionnaire* di M. Bescherelle si legge: «Depuis quelques années, on détourne singulièrement ce nom de sa signification naturelle. On dit d'un homme bizarre que *c'est un véritable type*. On l'emploie dans le sens de caricature» (vol. II).

⁴⁰⁴ Il collegamento tra le physiologies e la caricatura scritta è evidente ad esempio dai tre passaggi della *Physiologie du Flâneur* sotto forma di articoli (*Le batteur de pavés*, *le Plaisir du Soldat* e *le Gamin de Paris*) apparsi ne «La Caricature» sotto il titolo generale di *Physiologie caricaturale*. Il titolo può essere interpretato come «fisiologia della caricatura» (quindi «funzionamento» della caricatura), oppure come «fisiologia, dunque caricatura», facendo così coincidere i due sensi.

3.1.1. Una generalizzazione paradossale: i procedimenti delle *physiologies*

Abbiamo detto all'inizio del paragrafo precedente che la riflessione intorno al tipo rappresenta in un certo senso la cornice del rinnovamento formale proposto dalle *physiologies*. Difatti, le riflessioni che abbiamo esposto sul tipo e il modo in cui esse vengono interpretate dalle *physiologies* non ci interessano solo in quanto teorizzazioni astratte, ma poiché possiedono un'incidenza pratica: le due tendenze (generalizzante e particolarizzante) in atto nelle *physiologies* cioè si riflettono nell'utilizzo di alcuni procedimenti, che adesso passeremo in rassegna. La tendenza particolarizzante,⁴⁰⁵ propria alla tradizione del ritratto caricaturale, è evidente nell'abbondanza di aneddoti⁴⁰⁶ e dei *faits divers* – che tradiscono un'attenzione ai fatti minimi quotidiani –, nel pittoresco, nella descrizione del dettaglio singolare e della varietà, nella descrizione in tempo reale, nell'identificazione del lettore con il tipo studiato («Femmes entretenues, croyez-moi: il y a souvent de l'harmonie dans le désordre. N'est-ce pas que je vous connais bien?»⁴⁰⁷), nella descrizione di alcuni tipi caricaturali riferiti a personalità precise (come nel *portrait-charge*), nell'approssimazione nella descrizione del tipo e nella conseguente incompletezza nel ritratto. Su quest'ultimo punto, come abbiamo visto anche a proposito della categoria hochmaniana di *wholeness* applicata al tipo, la completezza nelle fisiologie è soltanto apparente: anche la nomenclatura vertiginosa e le enumerazioni interminabili sono impiegate per ottenere un'effetto di scienza, non si crede certo in una reale esaustività delle stesse. Anche in questo caso la tendenza

⁴⁰⁵ La tendenza particolarizzante, oltre a rappresentare un'innovazione rispetto alla tradizione dei moralisti, contribuisce anche a distinguere le *physiologies* da *Les Français peintes par eux-mêmes* o dalla serie degli *Hermites* di Étienne Jouy, che rifiutano i casi particolari e le personalità.

⁴⁰⁶ L'aneddoto che le *physiologies* preferiscono è quello breve e senza portata morale sul modello delle *Ana* (*Encyclopediana, Parisiana*), raccolte di aneddoti diffuse nel XVIII secolo, rispetto alle quali comunque i fisiologi umoristi tendono a precisare l'epoca delle storielle e l'identità del protagonista, manifestando in questo modo una maggiore volontà di precisione. Gli aneddoti dei moralisti erano invece molto più marcati sotto il fine morale, nonché più generali, non inseriti quindi in una temporalità precisa. Per quanto riguarda l'abbondanza di aneddoti, V. Stiénon fa notare che «au lieu de constituer le matériau-source, support initial d'un procédé de généralisation, l'anecdote modère le degré d'abstraction du type, le contextualise et le transforme en caractère pittoresque» (*Le type et l'allégorie: négociations panoramiques*, «Romantisme», 152, 2011, pp. 27-38, p. 33).

⁴⁰⁷ J. Arago, *Physiologie de la femme entretenue*, Paris, Librairie de Breteau et Pichery, 1840, p. 122.

particolarizzante si incrocia con il riferimento parodico alla classificazione scientifica: la proliferazione delle ‘varietà della specie’ – in cui pure si manifesta l’ancoraggio al dato concreto – rende impossibile la definizione di un tipo unico, come in quest’esempio dalla *Physiologie du Floueur* di C. Philipon: «Le mot est nouveau; mais, nous l’avons dit, le type est ancien. Il a porté, suivant les siècles, des noms très-variés; il s’est appelé: druide, – augure, – prophète, – sorcier, – alchimiste, – traitant, – fournisseur, etc., etc., etc».⁴⁰⁸ Stessa cosa nella *Physiologie du Voyageur*, in cui l’autore M. Alhoy, dopo aver elencato una serie di varietà di turisti, dichiara: «La nomenclature des touristes est loin d’être complète»,⁴⁰⁹ mentre nella *Physiologie de la Grisette* si rifiuta la semplicistica definizione offerta dall’Académie française:

Les vieux hommes de lettres qui se réunissent au bout du pont des Arts pour définir tous les mots de la langue française se montrent surtout fort irrévérencieux à l’égard de la *grisette* qu’ils qualifient tout bonnement de SUBSTANTIF FÉMININ, en ajoutant tout simplement ces mots: *Jeune fille ou jeune femme de médiocre condition*. [...] Mais la *grisette* est bonne fille, elle vous pardonne votre irrévérence grammaticale, – et elle vous pardonne d’autant plus aisément qu’elle n’a jamais lu votre dictionnaire.

Quant à moi, je ne me montrerai pas de si facile composition à votre égard, ô vieux fabricants de dictionnaire, et je me permettrai de vous dire que votre définition de la *grisette*, outre qu’elle est irréspéctueuse, renferme presque autant d’inexactitudes que des mots, – car toute femme de médiocre condition n’est pas une *grisette*, et du moment où la *grisette* véritable se marie et devient une jeune femme, elle n’est plus une *grisette*.⁴¹⁰

Per quanto riguarda il riferimento a delle persone note per la costruzione del tipo, le *physiologies* ibridano la caricatura a portata generale con il *portrait-charge* riferito a personalità precise. I *portraits-charges* trasformano gli uomini illustri in celebrità, illustrazioni, neologismi da inserire nei dizionari, come si può osservare nel *Musée Dantan*,⁴¹¹ o nella serie del *Panthéon charivarique* di Benjamin Roubaud, dedicato alle celebrità letterarie e artistiche dell’epoca. In quest’ultimo il *portrait-charge* è accompagnato da un commento che assume spesso la forma di un gioco di parole, dando origine a delle vere e proprie

⁴⁰⁸ C. Philipon, *Physiologie du Floueur*, cit., pp. 7-8.

⁴⁰⁹ M. Alhoy, *Physiologie du Voyageur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841, p. 10

⁴¹⁰ L. Huart, *Physiologie de la Grisette*, cit., pp. 6-7.

⁴¹¹ J.-P. Dantan, *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l’époque, avec texte explicatif et biographie*, H. Delloye, Paris, 1839.

caricature scritte.⁴¹² Come esempio dell'inserzione di portraits-charges nelle physiologies, citiamo questo passo di Jacques Arago sull'attrice Madame Valory:

La conversation de Madame Valory est un cliquetis perpétuel. Ce sont des mots enfilés les uns après les autres et se déroulant comme les grains d'un collier de perles... fausses. [...] Faites une historiette? Crac, Madame Valory vous interrompt et conte. Faut-il donner une réplique! Crac! Madame Valory est debout. Le mot "moi" a quatorze syllables dans sa bouche [...].⁴¹³

Oppure, nella *Physiologie de l'Usurier* di C. Marchal:

L'usurier a des veines, des artères [...] d'excellent poumons comme M. Barrot, mais pas de cœur [...]. Il rit comme M. Soult parle, – horriblement. Il est plus intéressé que M. Montalivet, traiteur du roi, [...] Plus insinuant que M. Thiers. Plus éloquent que M- Geoffroy Sanite-Hilaire (Isidore).⁴¹⁴

La tendenza generalizzante è evidente invece nei riferimenti alla mitologia greco-latina, nel meccanismo dell'antonomasia, nell'imitazione parodica della classificazione scientifica (con inclusione di etimologia, nomenclatura dettagliata delle sottospecie, descrizione di tratti caratteristici, attività preferite, abitudini alimentari, mezzi di sussistenza). Da quest'ultima caratteristica deriva il procedere per massime, spesso in elenco anaforico sul modello balzachiano della *Physiologie du Mariage*. Il registro parodico – in dialogo con la tradizione satirico-caricaturale – risulta dunque abbondantissimo nelle physiologies e, oltre che verso i classici della letteratura (Molière, Racine, La Fontaine), viene applicato soprattutto verso le diverse scienze e pseudoscienze a cui si ispirano i nostri libretti. Oltre ai titoli e all'operazione generale, in cui sistematicamente si parodizza la tradizione seria della fisiologia, nei nostri libretti viene sfruttata parodicamente la dottrina fisiognomica, a partire dal presupposto basilare del collegamento tra esterno e interno. In alcuni casi la teoria di Lavater è combinata con quella dei temperamenti, come nella *Physiologie du Tailleur* di Huart:

⁴¹² Le *planches* del *Panthéon* cominciano a comparire su «Le Charivari» a partire dal 18 febbraio 1838. Si veda il catalogo della mostra a cura di V. Guillaume e S. Le Men, *Benjamin Roubaud et le «Panthéon charivarique»*, Paris, Maison de Balzac, 1988.

⁴¹³ J. Arago, *Physiologie des Foyers de tous le théâtres de Paris*, Blois, Félix Jahyer, 1841, p. 57.

⁴¹⁴ C. Marchal, *Physiologie de l'Usurier*, Lachapelle, Fiquet, 1841, pp. 23, 30.

[...] il est certaines professions, comme celle du tailleur, par exemple, qui finissent par influer petit à petit sur le tempérament, le caractère et les habitudes de l'homme qui s'y est livré; – et cela est tellement vrai, qu'il ne faut pas être un observateur bien profond pour distinguer dans la rue, et au premier coup d'œil, un tailleur entre vingt autres individus qui circulent sur le même trottoir.⁴¹⁵

A imitazione della fisiogomica, vengono studiati i gesti e gli atteggiamenti esteriori tipici di certi individui o situazioni, come nella *Physiologie des Amoureux* di É. de Neufville, in cui si descrive l'innamorato in questi termini:

Son regard, tantôt fixe, tantôt roulant, toujours inquiet, plonge dans un vague indéfini; son front est empreint d'un stigmat qui le ferait reconnaître entre mille; ses sourcils se dilatent et se relèvent par les angles; ses joues, qui s'allongent, s'immobilisent, se montrent plus livides ou plus empourpurées que de coutume.⁴¹⁶

Più ancora della fisiognomica è la frenologia, diffusa da Gall e dal discepolo Spürzheim, i quali, come abbiamo più volte accennato, erano convinti che la conformazione del cervello e le sue diverse protuberanze indicassero le facoltà o le disposizioni innate di ogni individuo. Anche il vocabolario di questa pseudoscienza viene utilizzato in senso parodico e canzonatorio. Si legge ad esempio nella *Physiologie du Musicien* di Albert Cler:

Jusqu'ici, j'ai vu l'organe des rapports des sens développé chez tous les véritables musiciens; il affecte deux formes particulières: ou bien l'angle extérieur du front, placé immédiatement au-dessus de l'angle externe de l'œil, s'élargit considérablement vers les tempes... [...]. De là, il arrive que les musiciens ont la partie inférieure du front ou très large ou carrée. Souvent les fronts des musiciens paraissent fortement enflés au-dessus de l'angle externe de l'œil.⁴¹⁷

Presa di mira è poi la storia naturale di Buffon, anzi forse il riferimento parodico alla storia naturale, insieme a quello alla zoologia, è proprio uno degli aspetti che rende più riconoscibile il genere: l'uomo e il suo mondo nelle sue diverse 'specie' vengono analizzati come se si stesse analizzando un animale nel suo habitat, provocando appunto un effetto di scienza. Viene tracciata la storia della categoria, descrivendone l'ambiente, la casistica situazionale di

⁴¹⁵ L. Huart, *Physiologie du Tailleur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841, pp. 36-37.

⁴¹⁶ É. de Neufville, *Physiologie des Amoureux*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1841, p. 26.

⁴¹⁷ A. Cler, *Physiologie du Musicien*, Paris, Aubert, 1841, pp. 36-37.

apparizione, le abitudini o la giornata-tipo – talvolta scandita per orari, come in *Le petit mercier* di Balzac.⁴¹⁸ Leggiamo, nella *Physiologie des Champs-Élysées*:

Origine des Champs-Élysées.

Vrai Dieu! La belle occasion de faire de la science comme à l'aide d'un dictionnaire mythologique, il me serait facile d'entasser des noms divins! Quelle joie de pouvoir commencer ainsi: l'origine des Champs-Élysées se perd dans la nuit des temps [...] mais il ne s'agit rien moins qu'être savant. Laissons cela aux chiens, aux serins, aux singes et à MM. de l'Académie des Sciences ou des Inscriptions et Belles-Lettres, qui font nos délices au printemps de notre vie (je parle des animaux).⁴¹⁹

Oppure, nell'anonima *Physiologie du Blaguer par une Société en commandite*:

Entre l'homme et le blagueur, s'il existe une différence physique, elle doit être si extrêmement exigue, qu'elle échappera longtemps à la comparaison. [...]

À part la structure, copie exacte de celle de la femme, la femelle du blagueur réalise en elle presque toutes les facultés du mâle. [...] Tous les deux sont susceptibles d'être apprivoisés, et bien qu'ils se nourrissent des mêmes aliments que nous, leur souffle est souvent corrosif. [...]

Tous les climats sont favorables à ce curieux bipède. Il y en a sous toutes les zones, sous tous les costumes. Sa voix se prête à tous les idiomes [...].⁴²⁰

O, nella *Physiologie de l'Employé* di Balzac, in cui, oltre a circoscrivere l'habitat del tipo, si può notare una definizione della parola «physiologie», nonché il procedere per assiomi:

L'employé de cette Physiologie est donc exclusivement l'employé de Paris. Ce livre ne comprend que cette classe de plumigères, la seule où puissent s'observer les manies, les mœurs, les instincts qui font de ce mammifère à plumes un être curieux et capable de donner lieu à une physiologie, expression qui veut dire: discours sur la nature de quelque chose. Or,

7e AXIOME.

⁴¹⁸ H. de Balzac, *Le petit mercier*, firmato Alfred Coudreux, «La Caricature», 16 dicembre 1830, riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Caricature»*, cit., pp. 830-833.

⁴¹⁹ [Desessarts fils], *Physiologie des Champs-Élysées par une Ombre*, Paris, Desloges, 1842, pp. 7-8.

⁴²⁰ Anonimo, *Physiologie du Blaguer par une Société en commandite*, Paris, Garnières frères, Leroi et chez les principaux librairies, 1841, pp. 22-23.

L'employé de province est *quelq'un*, tandis que l'employé de Paris est *quelque chose*.⁴²¹

I riferimenti a Buffon sono fitti anche nelle physiologies apparse sui giornali prima del boom fisiologico degli anni 1840-42. Si legge ad esempio nell'anonima *Physiologie du Beau*, apparsa su «La Caricature»:

Pour moi, un vilain monsieur est par exemple, un fat qui pose en plein boulevard [*sic*], ou en plein théâtre, comme un bel animal qu'il est! – Je ne me permet cet qualification d'animal, que pour parler d'après M. de Buffon, qui a défini l'homme un animal *raisonnable*!..... Mon vilain monsieur est animal, oui...., mais raisonnable, non!⁴²²

Ancora più che a Buffon, ci si riferisce alla zoologia di Linneo,⁴²³ come mostra magistralmente questo passo della *Physiologie du Rentier* di Balzac:

RENTIER. ANTHROPOMORPHE selon Linné, Mammifère selon Cuvier, Genre de l'Ordre des Parisiens, Famille des Actionnaires, Tribu des Ganaches, le Civis inermis des anciens, découvert par l'abbé Terray, observé par Silhouette, maintenu par Turgot et Necker, définitivement établi aux dépens des Producteurs de Saint-Simon par le Grand-Livre. [...] Le Rentier s'élève entre cinq à six pieds de hauteur; ses mouvements sont généralement lents, mais la Nature, attentive à la conservation des espèces frêles, l'a pourvu d'Omnibus à l'aide desquels la plupart des Rentiers se transportent d'un point à un autre de l'atmosphère parisienne, au delà de laquelle ils ne vivent pas. Transplanté hors de la Banlieue, le Rentier dépérit et meurt.⁴²⁴

Linneo è imitato parodicamente nella continua suddivisione tra ordini, famiglie, generi, specie, varietà e sottovarietà, che, come abbiamo visto, sfocia in vertigini nomenclatorie, come, tra i molti casi, nel seguente passo dalla *Physiologie de la Lorette*:

Nous avons promis une nomenclature. Nous pensons qu'on peut fractionner ainsi la grande famille des Lorettes.
Première grande division du genre.
1°. La Lorette plébéienne.

⁴²¹ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, cit., p. 34.

⁴²² «La Caricature», 24 ottobre 1841.

⁴²³ Per quanto riguarda il collegamento tra le physiologies, il metodo della zoologia e quello della storia naturale, cfr. *supra*, cap. III, par. 1.

⁴²⁴ H. de Balzac, *Physiologie du Rentier*, cit., pp. 5-6.

- 2°. La Lorette avec aïeux.
 3°. La Lorette à parents anonymes.
 4°. La Lorette exotique.⁴²⁵

Come si può vedere, l'incontro paradossale tra tendenza particolarizzante e tendenza generalizzante si manifesta soprattutto nei seguenti meccanismi, tutti rientranti nella trattazione parodica delle diverse categorie umane e professionali come se fossero diverse specie animali: la casistica situazionale di apparizione del tipo – che vuole schematizzare i suoi comportamenti in modo da offrire al lettore un vade-mecum, un manuale valido per le diverse situazioni di eventuale incontro con il tipo – l'elenco di tratti tipici e l'identikit del tipo (con indicazione di età, stato civile, luoghi frequentati, caratteristiche fisiche e di vestiario), la divisione in specie e sottospecie (parodica perché mai realmente esaustiva) con indicazione delle categorie 'compagne' o 'nemiche'. In questi meccanismi risiedono le maggiori novità procedurali introdotte dalle *physiologies*.

Altri procedimenti in atto in questi libretti derivano dall'influenza della tradizione satirico-caricaturale – la seconda forma della caricatura scritta prevista dal modello da noi descritto nel secondo capitolo.⁴²⁶ Prima di tutto, bisogna citare i riferimenti in forma allusiva all'attualità, che si traducono talvolta in satira politica, anche dialogando *in absentia* con famose caricature grafiche,⁴²⁷ manifestando in tal modo il legame tra le *physiologies* e il giornale francese più ricco di caricature politiche, la prima serie de «La Caricature» di Philippon. Il riferimento a «La Caricature» è esplicito all'inizio della *Physiologie de la Poire*:

Je déclare avec plaisir que je me suis quelquefois aidé ou, du moins, fort souvent inspiré, pour parfaire ce livre, de la lecture d'un Recueil scientifique hebdomadaire [...]. Ce Recueil [...] s'appelle la *Caricature*.
 Les rédacteurs de cet important recueil sont évidemment des grandes naturalistes. Ils se sont occupés bien avant nous de culture du Poirier et de l'histoire physiologique de la Poire. [...] L'article *Pirus, Poirier* dans le *Dictionnaire des Sciences naturelles*, est signé: L. D.⁴²⁸ – Vous vous souvenez que ces savants initiales sont aussi celles du rédacteur en chef de la *Caricature* – Nul doute, à mon avis, que les deux écrivains ne forment qu'un.⁴²⁹

⁴²⁵ M. Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, cit., pp. 15-16.

⁴²⁶ Cfr. *supra*, cap. II, par. 2 e 2.2.

⁴²⁷ Per gli esempi, cfr. PH, pp. 205-210.

⁴²⁸ Le due iniziali sono quelle di Louis Desnoyers.

⁴²⁹ Peytel (pseud. di L. Benoît), *Physiologie de la Poire*, Paris, chez les librairies de la Bourse et ceux du Palais-Royal, 1832, p. XXIII.

Questa *Physiologie* va collegata alla famosa caricatura grafica di Luigi-Filippo-pera a opera di Philippon,⁴³⁰ la quale, agendo da sottotesto implicito, raddoppia il senso in cui va letta l'apparentemente innocua *Physiologie*. Leggiamo ad esempio questo passaggio: «Le goût de ce poire est peu relevé et assez insipide. Elle mûrit vers le 7 août – C'est un fruit assez curieux à cause de la couleur rougeaude de sa chair; mais rien de plus. – Mauvais poire au total».⁴³¹ Nonostante qualche accenno più o meno velato alla politica e all'attualità, sottolineiamo tuttavia che le *physiologies* degli anni Quaranta risultano tendenzialmente 'innocue': si fondano cioè soprattutto sulla critica sociale e di costume e ciò va collegato all'arco di anni in cui vengono pubblicate, che coincide infatti con un maggiore inasprimento della censura.

Per quanto riguarda, invece, il procedimento allegorico, bisogna specificare, seguendo Valérie Stienon, che la costruzione del tipo segue un meccanismo inverso a quello in atto nell'allegoria:

Au lieu de concrétiser des abstractions en les incarnant, il dé-singularise et déshumanise des catégories socio-professionnelles en vue de produire des abstractions à prétention généralisante. Il tente de faire la synthèse du complexe pour en extraire une occurrence-type qui constituerait le plus grand commun dénominateur d'une multitude hétéroclite.⁴³²

Pure, non ci può essere allegoria perché questa ha spesso bisogno di una cornice narrativa per dispiegare il suo senso, mentre le *physiologies*, come abbiamo visto, sono inserite in una struttura frammentaria e digressiva che nega costantemente la narrazione optando per la contaminazione generica. L'allegoria viene inoltre negata dalla volontà di svelamento e di decrittaggio micro-sociologico, che conduce a esplicitare e rendere chiara ogni forma di analogia.

Alla tradizione satirico-caricaturale si collega anche il largo impiego del gioco di parole, che presuppone una forte consapevolezza delle risorse retoriche

⁴³⁰ Questa caricatura circola in più versioni: pensiamo a *Le Cauchemar* («La Caricature», 23 febbraio 1832), in cui un'enorme pera che allude a Luigi-Filippo grava sul ventre di un La Fayette dormiente. Ma la versione più famosa è *Les Poires*, trasformazione graduale – sul modello delle trasformazioni lavateriane, cfr. *supra*, nota 195 – del volto di Luigi-Filippo in pera, apparsa su «Le Charivari» del 4 novembre 1831.

⁴³¹ Peytel, *Physiologie de la Poire*, cit., p. 30.

⁴³² V. Stienon, *Le type et l'allégorie*, cit., p. 38.

della lingua. Molto frequenti pertanto *calembour*,⁴³³ paronomasia, figura etimologica, gioco sulla polisemia delle parole, rinnovamento di metafore usurate e delle espressioni fisse.⁴³⁴ Riguardo a quest'ultimo caso, ad esempio alla fine della *Physiologie du Diable* (di A. Depasse) si gioca con le espressioni fisse incentrate sul diavolo:

Assez des *Diables* et des *Diablesses* comme cela, je craindrais de vous ennuyer et que vous ne finissiez par m'envoyer avec mon livre à *tous les diables*. Et vous ne pouvez dire de l'auteur qu'il a de l'esprit *comme un diable*, puissiez vous au moins, lecteurs et lectrices, en m'accordant votre suffrage, me prouver que le proverbe a raison, et que le Diable n'est pas toujours à la porte d'un pauvre homme.⁴³⁵

Come fa notare Preiss, le espressioni fisse possono essere rinnovate in diversi modi: con l'aggiunta di un termine della stessa funzione al termine abituale, attraverso la sostituzione di una parola nuova alla parola attesa, sia facendo coesistere le due parole (rinnovamento *in praesentia*) sia facendo apparire solo quella nuova (rinnovamento *in absentia*); o con l'espansione del termine metaforizzante, come «l'herbe» dell'espressione «en herbe» nel seguente esempio: «Le petit financier est un tyran en herbe; mais c'est une herbe parasite qui d'abord rampe à vos pieds, puis s'élève, grandit, s'allarge, s'enroule autour à vos jambes, envahit la ceinture, se cramponne autour de votre torse».⁴³⁶ Ricorrono poi i rinnovamenti doppi di espressioni fisse, con diverse modalità: per contaminazione (in cui il rinnovamento di una prima espressione fissa si ripercuote su una seconda); per reciprocità (si giustappone a un elemento della seconda espressione un elemento della prima, di modo che quest'ultimo riprenda il suo senso originale, rinnovando così tutta l'espressione), per combinazione (due espressioni fisse si combinano per formarne un'altra, rinnovando così sia la prima che la seconda espressione).⁴³⁷

Un'altra caratteristica che rende evidente nelle *physiologies* la passione per la parola è l'inserimento di neologismi e di commenti metalinguistici (espliciti o impliciti, attraverso un corsivo, un punto esclamativo o puntini sospensivi) ai

⁴³³ Al *calembour* sono dedicate anche due *Physiologies* anonime: la *Physiologie du Calem-bourg par un Nain connu* (Paris, Bocquet, 1841) e la *Physiologie du Calem-bourg par un Nain discret* (Paris, Lebailly; Avignon, Pierre Chaillot jeune, 1845).

⁴³⁴ Per gli esempi di tali procedimenti, si veda PH, pp. 70-71.

⁴³⁵ A. Depasse, *Physiologie du Diable*, Paris, Sergot, 1841, p. 117.

⁴³⁶ Anonimo, *Physiologie de l'Argent par un Débiteur*, Paris, Desloges, 1841, p. 21.

⁴³⁷ Per le esemplificazioni di questi procedimenti, rimandiamo a PH, p. 73.

giochi di parole. Osserviamo il seguente commento esplicito su un neologismo nella *Physiologie du Viseur* di J. Rousseau: «*Viseur et vivant sont deux mots qui n'ont pas la moindre analogie [...]. Or si le mot vie s'applique à la matière, à l'action animale, il faut un mot qui s'applique à l'intelligence de vivre, à l'exercice moral de vie. J'ai donc, de par mon autorité, créé à cet usage le mot de viverie*». ⁴³⁸

Il metalinguaggio rivela anche molto sugli usi linguistici dell'attualità, ⁴³⁹ e la difficoltà di scioglimento di alcuni giochi di parole è legata proprio al loro ancoraggio a un contesto cronotopico preciso – che riporta di nuovo le *physiologies* alla loro matrice giornalistica, allontanandole dalla tradizione dei moralisti dei secoli XVII e XVIII. Seguendo questo filo tracciato da Preiss, attraverso le *physiologies* si può ripercorrere la piccola storia degli avvenimenti, delle idee e delle ossessioni di un'epoca: le *physiologies* forniscono cioè l'eco degli eventi del giorno da parte della coscienza comune attraverso l'impiego di neologismi o il ricorrere di alcune parole o di alcune espressioni. ⁴⁴⁰ La stessa cosa succede per la storia delle idee (le *physiologies* testimoniano cioè della diffusione, dell'assorbimento o della deformazione nella coscienza comune della filosofia umanitaria), ⁴⁴¹ per la letteratura (le *physiologies* ci testimoniano i nomi degli eroi del tempo, il tipo di letteratura apprezzata dal pubblico in quegli anni anche attraverso la citazione e il richiamo parodico, ⁴⁴² l'osmosi tra certi modelli letterari e la vita quotidiana) ⁴⁴³ e per il teatro. ⁴⁴⁴ Per ciò che concerne

⁴³⁸ J. Rousseau, *Physiologie du Viseur*, Paris, Laisné, Aubert, Lavigne, 1842, p. 19.

⁴³⁹ Un campo fortemente legato alla contingenza dell'attualità è quello della moda e della toilette: cfr. PH, pp. 80-81.

⁴⁴⁰ Succede ad esempio per la questione d'Oriente, riattualizzata dal conflitto tra il pascià d'Egitto e il sultano turco: proliferano di conseguenza neologismi come «chibauque» (per indicare il ragazzo di Parigi) o «divan», metafore come «sultan» o «sultane» per indicare l'amante; o per la conquista dell'Algeria (questa risale a prima del periodo del boom fisiologico, ma i riferimenti a essa fanno capire il peso che quest'evento ha esercitato nell'immaginario comune), che porta all'utilizzo della parola «beduin» in senso proprio o figurato, o al ricorrere della metafora «désert de la vie», o ancora alla sostituzione dell'aggettivo «nomade» a quello di «voyageur» (cfr. PH, pp. 93-103).

⁴⁴¹ La penetrazione della filosofia umanitaria nella coscienza comune è percepibile a partire dall'impiego di un certo vocabolario, improntato sulle parole «Vierge», «Marie», «mission», «régénération», «Marie-Madeline» (cfr. PH, pp. 105-119).

⁴⁴² Frequenti i riferimenti a Lamartine e Hugo, popolari nella coscienza comune forse per la capacità di sintetizzare in formule le aspirazioni umanitarie di rigenerazione.

⁴⁴³ Cfr. PH, pp. 121-134.

⁴⁴⁴ Il teatro è molto presente nelle *physiologies* anche come soggetto: si vedano i titoli di alcune di esse in PH, p. 134.

quest'ultimo punto, oltre a fornire talvolta documenti sociologici per la storia del teatro, le *physiologies* importano spesso dal teatro tecniche e procedimenti, come il dialogo drammatico con didascalie o lo scambio di repliche. Alle volte la caricatura è costruita attraverso una scena teatrale o un dialogo (frequentissimi sono le conversazioni che si fingono colte dal vivo); nelle *physiologies* giornalistiche capita che tutto il testo sia costruito come una scena teatrale, come nei testi giornalistici *Le garçon du bureau* o *Le jaloux sapeur*.⁴⁴⁵ Molto frequenti anche le citazioni teatrali o dal *vaudeville* popolare nella sua forma breve (canzone o canzonetta comica).⁴⁴⁶

Riguardo agli stili, spesso vengono usati lo stile eroicomico o burlesco, lo scatologico e l'osceno. Per l'eroicomico si può pensare all'ode al *tailleur* nella *Physiologie de la Toilette* (di C. Debelle e A. Delbè),⁴⁴⁷ oppure si può leggere questo passo dalla *Physiologie de la Portière*, in cui viene costruita una massima eroicomica a scopo tipizzante: «Je l'ai dit et je le répète: la portière joue ici-bas le rôle du Destin. Elle peut, selon son caprice, vous faire la vie douce ou changer votre existence en un enfer anticipé».⁴⁴⁸ Un esempio per l'impiego dello stile burlesco può essere fornito dal trattamento in stile basso del corteo mitologico del bue grasso nell'anonima *Physiologie du Carnaval*.⁴⁴⁹ È poi presente talvolta una particolare forma di burlesco, che nasce da una tensione tra lo stile sublime e quello medio-basso: ad esempio nella *Physiologie du Pochard* (di J. Ladimir)⁴⁵⁰ si adopera un linguaggio familiare per parlare di Bacco e si associa il linguaggio degli dei a quello della commedia.⁴⁵¹

La maggior parte dei procedimenti in atto nelle *physiologies* si ispira comunque alla tradizione della caricatura letteraria intesa come ritratto caricaturale (la prima forma della caricatura scritta da noi considerata nel secondo capitolo).⁴⁵² Prima di tutto, va precisato che il ritratto può essere realizzato in terza persona, attraverso un parallelo (come nell'anonima *Physiologie de la*

⁴⁴⁵ Firmati rispettivamente Alfred Coudreux e Eugène Morisseau, ne «La Caricature», 25 novembre 1830 e 24 novembre 1830.

⁴⁴⁶ Cfr. PH, pp. 134-141. Alcuni fisiologisti sono anche vaudevillisti, come Louis Lurine, Jacques Arago, Eugène Guinot, Paul de Kock, Frédéric Soulié, Édouard Lemoine.

⁴⁴⁷ C. Debelle et A. Delbè, *Physiologie de la Toilette*, Paris, Desloges, 1842.

⁴⁴⁸ J. Rousseau, *Physiologie de la Portière*, cit., p. 73.

⁴⁴⁹ Il titolo completo è *Physiologie de l'Opéra, du Carnaval, du Cancan et de la Cachucha par un vilain masque*, Paris, Bocquet, 1842.

⁴⁵⁰ J. Ladimir, *Physiologie du Pochard*, Paris, Charles Warée, [1842].

⁴⁵¹ Gli esempi sono quelli riportati in PH, pp. 161-170.

⁴⁵² Cfr. *supra*, cap. II, par. 2 e 2.1.

Bergère, in cui si oppone la *bergère* alla *grisette*),⁴⁵³ nella forma del ritratto-identikit, o in quella del dialogo con un lettore ipotetico, come in quest'esempio dalla *Physiologie du Lion* di F. Dériège: «Avez-vous rencontré dans le quartier de la Bourse un jeune homme parfaitement coquet, au regard doux, au sourire bienveillant? [...]. Sa barbe noire, jointe au boucles de ses cheveux, encadre admirablement sa figure».⁴⁵⁴

Dalla tradizione del ritratto caricaturale deriva poi il forte legame testo-immagine presente nelle *physiologies*. Se pensiamo anche alla matrice giornalistica di questi libretti, si capisce quanto debba essere forte in esse tale legame:⁴⁵⁵ seguendo l'esempio di Balzac capita che si faccia riferimento a caricaturisti, a immagini caricaturali famose o che queste vengano commentate. Si legga a tal proposito questo passo dalla *Physiologie du Rentier* di Balzac:

Ces curiosités humaines qui marchent sans mouvement, qui regardent sans voir, qui se parlent à elles-mêmes en remuant leurs lèvres sans qu'il se produise de son, qui sont trois minutes à ouvrir et fermer l'opercule de leur tabatière, et dont les profils bizarres justifient les délicieuses extravagances des Callot, des Monnier, des Hoffmann, des Gavarni, des Grandville.⁴⁵⁶

Il più delle volte il collegamento tra testo e immagine è implicito e da collegare alla vasta presenza di illustrazioni nelle *physiologies*: una *physiologie* senza illustrazioni non è infatti pensabile.⁴⁵⁷ Il rapporto tra testo e immagine all'interno delle *physiologies* segue le stesse dinamiche che abbiamo descritto nel capitolo sulla caricatura letteraria e che prevedono quindi o la preminenza del testo sull'illustrazione, o la preminenza dell'illustrazione sul testo, o la collaborazione paritaria di testo e illustrazione.⁴⁵⁸ Dal dialogo con l'immagine

⁴⁵³ Anonimo, *Physiologie de la Bergère*, Clermont-Ferrand, impr. de Perol, 1843.

⁴⁵⁴ F. Dériège, *Physiologie du Lion*, Paris, Delahaye, 1842, pp. 31-33.

⁴⁵⁵ Sugli stretti rapporti nelle *physiologies* tra testo e illustrazione, cfr. PH, pp. 45-59.

⁴⁵⁶ H. de Balzac, *Physiologie du Rentier*, cit., p. 18. Balzac dedica anche un articolo de «La Mode» a Gavarni: in esso il caricaturista viene elogiato per lo studio sui cambiamenti di Parigi, in grado di tracciare «les physiognomies parisiennes, les airs de tête, les poses des femmes, les attitudes des hommes élégants, les secrets du boudoir» (H. de Balzac, *Gavarni*, «La Mode», 2 ottobre 1830, in Id., *Articles publiés dans «La Mode»*, cit., pp. 777-782). Sulla collaborazione di Balzac a «La Mode», cfr. R. Chollet, *Balzac journaliste*, cit., pp. 221-348.

⁴⁵⁷ A tal proposito, l'articolo anonimo *Physiologie des Physiologistes* de «Le Charivari» del 23 agosto 1841 afferma: «Une Physiologie sans vignettes c'est comme du bouilli sans sauce-tomate, un vaudeville de M. Bouyard sans collaborateur, — une danseuse de l'Opéra sans sous-joupe Oudinot, c'est-à-dire fort plat!».

⁴⁵⁸ Cfr. *supra*, cap. II, par. 1.

caricaturale grafica derivano inoltre le tecniche descrittive che insistono sulla gestualità tipica, o che fissano il tipo in una posa fotografica *ante litteram*. Ad esempio, nella *Physiologie de la Portière*: «Et tout cela est dit d'un ton digne, pénétré, avec un raisonnable accompagnement de cuirs, en reniflant une prise de tabac ou en avivant les cendres de son gueux».⁴⁵⁹ O, nella *Physiologie de l'Employé* di Balzac: «Sous cette pyramide humaine, en haut de laquelle est le ministre, se trouve un homme heureux, caché dans un coin, sous sa crypte, derrière son paravent, sous sa livrée de drap bleu à bordure multicolore: cet homme, c'est le garçon de bureau!».⁴⁶⁰ Ancora, nella *physiologie* giornalistica balzachiana *Le ministre*: «il semblait enterré dans son fauteuil par les paperasses qui se trouvaient sur son bureau».⁴⁶¹ O, in *Le charlatan*: «un gros homme à triple menton, coiffé d'un bonnet de coton, la pipe à la bouche, assis sur une escabelle, immobile, noir et sale. C'était l'hôte».⁴⁶² In quest'ultimo testo Balzac alterna la costruzione di ritratti fisici caricaturali in pochi tratti, come quella sopra riportata, alla modalità analitica che accumula tratti, a lui più congeniale. Si legga ad esempio il seguente ritratto, in cui risulta arduo per il lettore scegliere su quale tratto caricaturale focalizzarsi:

Ses joues étaient couvertes de taches de rosseur si nombreuses, que sa figure avait une vague ressemblance avec un abricot piqué. Elle portait une robe de mousseline blanche brodée en chenille, dont le corsage permettait d'apercevoir une gorge trop souvent exposée au soleil pour quelle fût attrayante. En fin, ses bras nus ressemblaient à ceux d'un homme.⁴⁶³

⁴⁵⁹ J. Rousseau, *Physiologie de la Portière*, cit., p. 7.

⁴⁶⁰ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, cit., p. 113.

⁴⁶¹ H. de Balzac, *Le ministre*, in *Prospectus* de «La Caricature», ottobre 1830, riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Caricature»*, cit., p. 798. L'articolo è firmato Alfred Coudreux, uno pseudonimo collettivo usato anche da Balzac, anzi si tratta dello pseudonimo più 'balzachiano' tra i quattro adoperati per le quattro rubriche del giornale. Per la questione dell'attribuzione degli articoli a Balzac, cfr. R. Chollet, «La Caricature. Un lancement réussi», in Id., *Balzac journaliste*, cit., pp. 405-457; R. Chollet; R. e C. Guise, *Notice* a H. de Balzac, *Articles publiés dans «La Caricature»*, cit., pp. 1591-1605, pp. 1599-1601, e le note agli articoli. Prima di Chollet, un importante studio sulla questione fu quello di B. Tolley, *Balzac et 'La Caricature'*, in «L'Année balzacienne», gennaio-marzo 1861, pp. 23-35.

⁴⁶² «La Silhouette», 6 maggio 1830 (l'indicazione della paternità del testo balzachiano è fornita dall'indice trimestrale), riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Silhouette»*, cit., p. 728. Il testo, che doveva essere il primo di una serie di articoli dal titolo *Galerie physiologique*, è strutturato come se l'io scrivente fosse un *flâneur* che si imbatte per caso in avventure e tipi.

⁴⁶³ Ivi, p. 729.

Questa physiologie presenta in realtà più categorie tipiche in un solo testo, praticando la modalità della caricatura di gruppo.⁴⁶⁴ Inoltre i personaggi, seppur caricaturati, sono individualizzati e in azione, non rappresentano categorie astratte e ipotetiche. La struttura è dunque narrativa, non segue quella che poi risulterà la struttura standard fisiologica del ‘manuale per il riconoscimento del tipo’. *Le charlatan*, dunque, rappresenta uno degli esempi della maggiore varietà e fluidità strutturale delle physiologies giornalistiche ante-boom fisiologico.⁴⁶⁵

Un altro procedimento derivato dalla tradizione del ritratto caricaturale è quello onnipresente dell’animalizzazione, che, come abbiamo visto, unisce la tradizione caricaturale al riferimento parodico alla classificazione scientifica, manifestando, a seconda dei casi, l’una o l’altra influenza oppure offrendo, nello stesso esempio, una perfetta unione tra le due influenze.

Sempre dalla tradizione caricaturale deriva il procedimento della materializzazione, comunque meno frequente nelle physiologies rispetto a quello dell’animalizzazione: ad esempio, nella *Physiologie du Célibataire et de la Vieille Fille* di Louis Couailliac⁴⁶⁶ si accumulano i paragoni tra il tipo della ragazza e alcuni oggetti inanimati, come il marmo o la macchina.

Tra gli altri procedimenti legati alla stessa radice di genere, pensiamo al paragone degradante, che presenta una grande varietà di casi. Possiamo leggere i seguenti esempi: dalla *Physiologie de la Portière*: «Avez-vous jamais vu une portière qui ait un père ou une mère? C’est un produit anonyme, qui vient au monde par juxtà-position, comme les champignons et les truffes»,⁴⁶⁷ dalla *Physiologie du Chicard* di C. Marchal: «Il danse avec une intrépidité qui ne peut être comparée qu’à celle du soldat qui se jette sur son épée pour ne pas tomber au pouvoir de ses ennemis».⁴⁶⁸

⁴⁶⁴ Anche ne *Les litanies romantiques* (firmato Alfred Coudreux, «La Caricature», 9 dicembre 1830, riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Caricature»*, cit., pp. 822-827), è presente una caricatura di gruppo per mezzo dell’elenco di complimenti vuoti ed esagerati rivolti al poeta di turno. In questo pezzo il gabinetto di lettura rappresenta uno scenario privilegiato in cui trionfano ipocrisia e apparenza. Anche in *La colique* (firmato Eugène Morisseau, «La Caricature», 11 novembre 1830, riprodotto in Ivi, pp. 818-821) sono disegnati molti personaggi tipici che interagiscono in una scenetta narrativa dal sapore umoristico: *le curé, le precepteur, la maîtresse de maison*.

⁴⁶⁵ Cfr. *supra*, cap. III, par. 1.

⁴⁶⁶ L. Couailliac, *Physiologie du Célibataire et de la Vieille Fille*, Paris, Laisné, Aubert, Lavigne, 1841.

⁴⁶⁷ J. Rousseau, *Physiologie de la Portière*, cit., p. 6.

⁴⁶⁸ C. Marchal, *Physiologie du Chicard*, Lachapelle, Fiquet, 1842, p. 41.

Un altro meccanismo – che di nuovo unisce la tradizione caricaturale e la categorizzazione pseudoscientifica – è quello sineddochico (la selezione ed esagerazione dei tratti caratterizzanti), che può agire attraverso la formula definitoria e tipizzante – ricordiamo Forster –, come per l'impiegato, definito «Un homme qui pour vivre a besoin de son traitement et qui n'est pas libre de quitter sa place, ne sachant faire autre chose que paperasser!». ⁴⁶⁹ La formula può condensarsi in un unico gesto tipico, come per *L'épicier* balzachiano: «Un épicier sourit toujours, comme un notaire qui croit faire un acte»; ⁴⁷⁰ oppure concretizzarsi in un'antonomasia o in un oggetto definitorio, come il denaro per l'usuraio, ⁴⁷¹ che infatti possiamo vedere «frêle et agile, traverser les rues avec de l'argent dans se bras». ⁴⁷²

Proseguendo con la rassegna dei procedimenti, frequente risulta poi l'elogio iperbolico antifrastico, o l'iperbole degradante, anche in forma di climax, come in quest'esempio dalla *Physiologie de l'Usurier*: «c'est une plaie, une nécessité malheureuse; c'est une lèpre, une peste, un cholera, une prostitution». ⁴⁷³ Alle volte il senso del meccanismo dell'iperbole resta ironico ma non propriamente degradante, come ne *L'épicier* di Balzac, una fisiologia che sembra voler riscattare un essere non abbastanza apprezzato dalla società, ma che in realtà mira più sottilmente a far intuire la ristrettezza e la monotonia di un'esistenza mediocre. A partire dalle 'triplicità' che derivano dal tipo, si costruisce un'iperbole addirittura religiosa, amplificata dal solito meccanismo balzachiano dell'elenco:

De cette boutique procède une admirable *triplicité phénoménale*, dirait M. V. Cousin, ou une trilogie celeste, s'il faut parler la langue de la nouvelle école; et cette

⁴⁶⁹ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, cit., p. 7.

⁴⁷⁰ Id., *L'épicier*, «La Silhouette», 22 aprile 1830 (indicato come testo balzachiano nell'indice trimestrale), riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Silhouette»*, cit., p. 727. Ricordiamo che quest'articolo viene ripreso e amplificato al fine di essere inserito all'interno de *Les Français peints par eux-mêmes*. Il testo giornalistico, come ci si poteva aspettare, risulta più conciso e schematico rispetto a quello inserito nell'enciclopedia dei tipi diretta da Curmer.

⁴⁷¹ Per quanto riguarda l'abbondanza di oggetti definitori nelle physiologies, va detto, seguendo V. Stiénon, che essi non raggiungono quasi mai la portata simbolica: o perché «leur mention demeure dans l'imprécision», oppure perché «le signe distinctif se multiplie au point de se perdre dans une diversité incommensurable», o perché «l'accessoire, désacralisé dans sa portée symbolique, se dégrade à l'état de simple objet d'une prédilection passagère et peu recommandable» (*Le type et l'allégorie*, cit., p. 32).

⁴⁷² C. Marchal, *Physiologie de l'Usurier*, cit., p. 20.

⁴⁷³ Ivi, p. 6.

trilogie, cette triplicité, ce triangle, ce delta, c'est le thé, le café, le chocolat, triple essence des déjeuners modernes, source de toutes les jouissances antédiluviales.

De là procèdent l'huile à brûler, la bougie et la chandelle, autre triplicité phénoménale, source de la lumière.

De là procèdent le sel, le poivre et le piment, autre trilogie. Le sucre, la réglisse et le miel, autre triplicité.

Ce serait chose fastidieuse que de vous démontrer que, véritable unité à trois angles, tout se déduit, en épicerie, par une triple production, en réponse à un besoin; ainsi, littérairement parlant l'épicier est une trilogie; religieusement parlant, c'est une image de la trinité; philosophiquement, c'est une triplicité phénoménale perpétuelle; politiquement, il représente les trois pouvoirs, et devant tous, c'est l'unité.⁴⁷⁴

Si può dire che il meccanismo umoristico di questo testo balzachiano riposa quasi interamente sull'iperbole, declinata anche in forma di climax. Più avanti si legge, sempre in riferimento al tipo descritto: «C'est la civilisation en boutique, la société en cornet, la nécessité armée de pied en cap. C'est l'encyclopédie en action, c'est la vie elle-même distribuée en tiroirs, en bouteilles, en sachets, en bocaux»,⁴⁷⁵ o ancora: «ce rouage indispensable de notre machine sociale».⁴⁷⁶ L'elogio antifrastrico può essere condotto anche attraverso la contaminazione mitologica, secondo il modello balzachiano della *Physiologie du Mariage*, in cui la donna diventava

[...] la Fellatrice, fertile en coquetteries qui trompent le désir pour en prolonger les brûlants accès; la Tractatrice, venant de l'Orient parfumé où les plaisirs qui font rêver sont en honneur; la Subagitatrice, fille de la Grande Grèce; la Lémane, avec ses voluptés douces et chatouilleuses; la Corinthienne, qui pourrait, au besoin, les remplacer toutes; puis enfin, l'agaçante Phicidisseuse, aux dents divoratrices et lutines, dont l'émail semble intelligent. Une seule, peut-être, vous est restée; mais un soir, la brillante et fouguese Propétide étend ses ailes blanches et s'enfuit, le front baissé, vous montrant pour la dernière fois, comme l'ange qui disparaît aux yeux d'Abraham, dans le tableau de Rembrandt, les ravissants trésors qu'elle ignore elle-même, et qu'il n'était donné qu'à vous de contempler d'un œil enivré, de flatter d'une main caressante.⁴⁷⁷

Come conclusione a questa carrellata sui procedimenti 'fisiologici', possiamo affermare che il ritratto caricaturale (ibridato spesso con la critica

⁴⁷⁴ H. de Balzac, *L'épicier*, cit., p. 725.

⁴⁷⁵ Ivi, p. 726.

⁴⁷⁶ Ivi, p. 727.

⁴⁷⁷ Id., *Physiologie du Mariage*, cit., pp. 993-994.

satirica, politica talvolta, ma soprattutto sociale) rappresenta il filo conduttore tra i frammenti intergenerici: nelle *physiologies* si sfruttano tutti i procedimenti propri della caricatura – che coincidono in più di un caso con quelli derivati dalla categorizzazione pseudoscientifica – oscillando tra il particolare e il generale. La tendenza generalizzante riporta in un certo senso la caricatura alle sue origini ‘tipologico-allegoriche’ – pensiamo naturalmente alle protocaricature circolanti durante la Riforma protestante –⁴⁷⁸ e comunque accentua il collegamento tra caricatura e fisiognomica. Quest’ultima mira appunto alla costruzione di schemi astratti, di una grammatica di segni applicabile in senso generale, annientando quindi il referente particolare. Le *physiologies* fanno reagire così caricatura e fisiognomica poiché sono spinte verso la generalizzazione schematica della fisiognomica, ma questa viene utilizzata a scopo aggressivo, sebbene il riferimento non sia a individui precisi ma a categorie di individui, dunque l’aggressione viene rivolta, per mezzo di un solo ritratto, verso una molteplicità di persone.

Tutta la serie di procedimenti sopraindividuati descrivono il modo in cui le *physiologies* dialogano con il genere della caricatura letteraria, segnando riprese e innovazioni. Riassumendo, possiamo affermare che le *physiologies* propongono un rinnovamento dei modi caricaturali attraverso la contaminazione del genere della caricatura letteraria con la parodia della classificazione scientifica, in cui fondamentale diventa la riflessione sul «tipo». La loro particolarità risiede quindi nel fatto di accogliere l’intera gamma dei significati previsti dalla semantica del termine «tipo», da intendere infatti sia in senso caricaturale di «varietà e originalità bizzarra» sia in quello scientifico-filosofico di «modello che unisce i tratti di una molteplicità di individui». Questa generalizzazione paradossale deriva dalla volontà di rappresentare categorie e non individui singoli, anche se tale volontà risulta contraddetta dall’emergere in qualche caso della varietà, del fatto singolo, del dettaglio, dell’individuo originale. Pensando al binomio mimesi-espressione – fondamentale per descrivere il meccanismo caricaturale –⁴⁷⁹ possiamo dire che le *physiologies* propongono un tipo peculiare di mimesi. La componente referenziale è molto importante se consideriamo l’intento conoscitivo e satirico: ciò di cui si parla è

⁴⁷⁸ Ma si pensi in generale a tutta la produzione protocaricaturale prima dei Carracci (cfr. *supra*, cap. I, par. 1.1).

⁴⁷⁹ Cfr. *supra*, cap. I, par. 1.

la realtà stessa dei lettori, una realtà nuova che viene posta sotto una lente di ingrandimento per essere compresa e successivamente – forse – migliorata.

Le *physiologies* quindi non sono caricature riferibili a persone particolari: grazie alla semplificazione categoriale (oltre che caricaturale), il meccanismo di riconoscimento passa dall'oggetto descritto in ogni *physiologie* al lettore stesso. In altre parole, la terza componente del meccanismo caricaturale, quella dell'oggetto risibile, si trova a coincidere con la seconda, quella del lettore: l'aggressività si rivolge contro il lettore stesso, portato infatti, proprio per l'ampia varietà di possibilità previste per ogni tipo, a riconoscersi in una delle categorie proposte e riconoscere quindi in atto un meccanismo di omologazione, che è quello che in fondo i fisiologi umoristi vogliono far emergere – e forse criticare, o almeno suggerirne la potenziale terribilità (pensiamo al finale della *Physiologie des Physiologies*).⁴⁸⁰ Il mondo disegnato dalle *physiologies* coincide dunque con una proiezione del mondo contemporaneo vissuto dal lettore, che gli permette di specchiarsi e riconoscersi secondo il meccanismo: «è lui! → sono io!».

Emblematico il fatto che i tipi delle *physiologies* siano personaggi senza nome: il nome definisce l'identità del personaggio nel mondo della finzione, permette di riconoscerlo all'interno di quel mondo.⁴⁸¹ Potremmo dire allora che il personaggio senza nome possiede un'identità allargata, passibile di essere riferita a un più ampio insieme di persone nel mondo reale. L'assenza di nome proprio e l'assenza di una storia coerente, oltre a impedire l'empatia con i personaggi, propone e facilita un altro tipo di identificazione, più profonda, *satirica*, perché lo scopo è proprio quello dello svelamento aggressivo mirante

⁴⁸⁰ Cfr. *supra*, cap. III, fine del par. 2, *Scomporre la folla*.

⁴⁸¹ La questione del nome è stata centrale per la definizione dell'ontologia del personaggio all'interno della narrazione: secondo T. Pavel (*Mondi di invenzione*, 1986, trad. it., Torino, Einaudi, 1992, pp. 43-69), il nome, in quanto designatore rigido, identificherebbe il personaggio nel mondo finzionale in cui esso è inserito; la condizione di assegnazione del nome consisterebbe nell'unicità dell'oggetto a cui è assegnato. In *S/Z*, per R. Barthes il nome rappresenta un luogo di passaggio in quanto il personaggio «non ha tenuta cronologica, biografica» (1970, trad. it., Torino, Einaudi, 1973, p. 66), mentre John Searle nel 1958 sottolineerà il valore referenziale dei nomi per risolvere la questione dei nomi riferiti a entità non esistenti: «Il loro valore referenziale, infatti, presuppone che l'oggetto abbia determinate caratteristiche, riconoscibili pubblicamente, e che i nomi non siano usati per descrivere o specificare tali caratteristiche. Sono invece ad esse connessi, dunque solo in questa accezione hanno un senso» (L. Neri, *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012, p. 93). Anche Andrea Bonomi dirà che il nome proprio denota il personaggio, indipendentemente dalla sua esistenza nel mondo reale: il nome nasce con il personaggio e, con le sue diverse caratterizzazioni e grazie alla collaborazione del lettore, rende riconoscibile il personaggio (cfr. Ivi, p. 89 e pp. 92-97).

alla correzione. L'illusione della realtà come effetto provocato da un'opera di narrazione più lunga e 'standard' è presente in realtà in modo ambiguo anche nelle *physiologies*, se vogliamo considerarle nel loro insieme come 'puntate' di un ciclo, di una collezione.⁴⁸² Il mondo dei lettori e il mondo delle *physiologies* si trovano a sovrapporsi, con la differenza che i tipi fisiologici che abitano il mondo ambiguo della 'finzione giornalistica' – e quindi comunque a metà tra cronaca e narrazione – sono schematizzati per permettere una più facile comprensione dei fenomeni nuovi in atto nel mondo reale. Il problema del rapporto del personaggio letterario con la realtà – centrale nella narratologia –⁴⁸³ si risolve nelle *physiologies* nel loro caratteristico modo ambiguo e ibrido. Anche per ciò che concerne l'identificazione/immedesimazione infatti le *physiologies* stanno nel mezzo, in bilico, al confine tra mondi e sistemi: l'assenza di un nome e di una trama impedisce al lettore di appassionarsi e affezionarsi al personaggio, ma i medesimi elementi portano al riconoscimento del lettore stesso nel personaggio. I personaggi letterari sono in generale individui «ai quali prestiamo una modalità esistenziale [...] perché essi sono costituiti da un insieme di proprietà che dal mondo reale derivano e che al mondo reale rimandano».⁴⁸⁴ L'ibridazione delle *physiologies* letterarie con lo studio scientifico rende più esplicito il riferimento dei personaggi al mondo reale. Si tratta esattamente dell'idea emersa analizzando la categoria hochmaniana della *stylization*: i tipi fisiologici risultano 'più reali' dei personaggi letterari inseriti in una struttura diegetica o in generi maggiormente definiti sotto il punto di vista letterario. In questo senso tali tipi possiedono una giustificazione giornalistica: essi sono cronachistici e descrivono il lettore al lettore. L'*homo fictus* si avvicina allora

⁴⁸² Si leggano le parole di W. J. Harvey sul tempo e l'atto di lettura: «Time builds up parallel memories of life and fiction in which the barriers between the two worlds are lowered since a memory, whether of life or fiction, has the same degree of real psychic existence» (*Character and the Novel*, London, Chatto & Windus, 1965, p. 111).

⁴⁸³ La natura del personaggio «implica soprattutto una componente particolarmente rilevante, il confronto con l'uomo reale. Infatti, spesso il personaggio si presenta sulla pagina attraverso una descrizione, sia essa fisica, psicologica o morale; compie determinate azioni, agisce, pensa, e tutto ciò lo avvicina naturalmente all'essere umano. Il ritratto del personaggio lo costituisce immediatamente, nella mente del lettore, come un possibile suo simile, indipendentemente dalla caratterizzazione specifica» (L. Neri, *Identità e finzione*, cit., p. 18). Sul problema della categoria e dell'ontologia del personaggio letterario, segnaliamo il libro di L. Neri, *Identità e finzione* (cit.), in cui l'autrice ripercorre la questione attraverso tutti gli autori che nel tempo se ne sono occupati.

⁴⁸⁴ Ivi, p. 12.

moltissimo all'«homo sapiens»⁴⁸⁵ e anzi, i fisiologi umoristi si servono della finzione del tipo per smascherare l'«homo sapiens» e sapere di più su di lui e sulle sue evoluzioni.⁴⁸⁶

3.2. Dall'eroe al tipo della metropoli

I tipi fisiologici sono preposti, come abbiamo detto, alla descrizione e all'ordinamento del reale e quest'operazione diventa tanto più pressante quanto più questo reale sembra rinnovarsi a un ritmo mai osservato prima fino a risultare incomprensibile. Come Jules Janin scriveva nell'introduzione a *Les Français peintes par eux-mêmes*, l'idea dell'enciclopedia dei tipi umani nasceva dall'esigenza di rinnovare il quadro dei tipi dai tempi di La Bruyère e prima ancora di Teofrasto, visto che, come per il mondo naturale, anche nella società umana il modello ideale, la forma generale varia attraverso il tempo. Dunque, il rinnovamento tematico che le physiologies apportano al genere della caricatura letteraria ha a che vedere proprio con tutto l'immaginario che la modernità contribuisce a costruire: le nuove abitudini, i nuovi oggetti-simbolo, i nuovi tipi – i quali, a parte le physiologies, abbondano in generale nella coeva caricatura francese, letteraria e grafica.⁴⁸⁷ Tali tipi acquistano a volte nome e cognome, ma sono sempre portatori di simboli e rappresentanti di categorie. È il caso di Robert Macaire, l'affarista piccolo-borghese seminatore di burle; di Monsieur Prudhomme, borghese mediocre e stupido; di Mayeux, il tipo del piccolo-borghese pieno di sé, «personaggi inesistenti, ma vitalissimi» che rappresentano

⁴⁸⁵ Come si sa, E. Forster, in *Aspetti del romanzo*, parla di «homo fictus» in riferimento al personaggio letterario, e di «homo sapiens» in riferimento all'uomo in carne e ossa.

⁴⁸⁶ Naturalmente, succede in qualunque tipo di testo letterario che *homo fictus* possa servire per conoscere meglio *homo sapiens*.

⁴⁸⁷ Per la caricatura letteraria cfr. CL, pp. 41-43: si pensi al tipo del segretario di prefettura o della donna forte dell'aristocrazia provinciale in Anatole France, ai tipi popolari in Huysmans, al tipo del borghese posato e filosofo, pago del suo proprio giardino in Villetard. Sull'argomento, si vedano anche G. Tyler, *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982; J. Wechsler, *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century. Paris, Chicago and London*, Chicago University Press, 1982. Per quanto riguarda la caricatura visiva, pensiamo a Gavarni e alla sua serie dei *politiqueurs*, ai tipi dei sapienti e dei pedanti di Töpffer (Monsieur Jabot, Monsieur Crépin, Monsieur Pencil, Docteur Festus), ai tipi morali e sociali di Cham (pseudonimo di Amédée de Noé), il primo dei quali fu Monsieur Lajaunisse (cfr. L. Baridon et M. Guédron, *L'art et l'histoire de la caricature*, cit., pp. 163-164).

«una velenosa sintesi di debolezze e vizi correnti nell'epoca».⁴⁸⁸ Seguendo le azioni e i gesti di questi tipi, i quali disegnano una nuova mitologia, il lettore soddisfa e asseconda la sua passione per tutto ciò che è segreto, nascosto dalle convenzioni. Lo scenario privilegiato è quello parigino, meno quello della provincia, che quando è presente lo è sempre per far risaltare meglio la capitale e per marcare quindi la differenza in senso negativo rispetto a essa.⁴⁸⁹ Dal punto di vista sociale, la classe di riferimento è la borghesia,⁴⁹⁰ la cui onnipresenza causa la quasi totale sparizione dal campo della rappresentazione del popolo e dell'alta aristocrazia. Diciamo *quasi* poiché il popolo non è completamente escluso dalla rappresentazione fisiologica: ispirandosi ai *Tableau de Paris* di Mercier o agli *Hermites* di Jouy, alcuni fisiologi umoristi vogliono offrire una rappresentazione delle classi lasciate in ombra, allontanandosi in ciò dai moralisti. Succede ad esempio nella *Physiologie des métiers et professions en France*, in cui É. de la Bédollière afferma: «Cet ouvrage a pour objet de peindre les mœurs populaires, de mettre la classe aisée en rapport avec la classe pauvre, d'initier le public à l'existence d'artisans trop méprisés et trop inconnues [...] Les moralistes ne pensaient guère au peuple; au-delà du grand nombre il n'y avait pour eux que le néant».⁴⁹¹ Questo interessamento alle diverse condizioni sociali implica un'introduzione, all'interno delle physiologies, di termini importati dai gerghi delle classi sociali e delle professioni studiate con una grande cura e precisione del vocabolario: l'anonima *Physiologie de la Presse*⁴⁹² ad esempio offre un piccolo dizionario del gergo giornalistico, La *Physiologie de*

⁴⁸⁸ G. Gurisatti, *Dizionario fisiognomico*, cit., p. 33. Vicina alla caricatura 'tipologica' risulta essere la moda attuale dei fumetti, caratterizzati dalla particolarità di far ridere innocentemente, «senza che nessuno si senta colpito in particolare, o appena di striscio» (Ibidem).

⁴⁸⁹ Cfr. *supra*, cap. III, par. 2. Oltre a una tarda *Physiologie de Paris* di A. Lanoux (Paris, A. Fayard, 1954), sono state pubblicate diverse *Physiologies* dedicate ai vari luoghi parigini: tra i titoli, ricordiamo la *Physiologie du Bois de Boulogne* (di É. Gourdon, Paris, Charpentier, 1841), la *Physiologie des Champs-Élysées par une Ombre* (cit.), la *Physiologie des Quartiers de Paris* (di L. Guillemin, Paris, Desloges, 1841), la *Physiologie des Rues de Paris* (di P. Lacroix, Paris, Martinon, 1842). Per la provincia, pensiamo alla *Physiologie du provincial à Paris* (Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841) di P. Durand (pseud. di E. Guinot).

⁴⁹⁰ Ricordiamo la *Physiologie du Bourgeois* (Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841) di H. Monnier.

⁴⁹¹ É. de la Bédollière, *Physiologie des métiers et professions en France*, Paris, Mme Veuve Louis Janet, 1842, p. 11. In questo le physiologies, oltre a rafforzare il loro legame con l'enciclopedia dei tipi diretta da Curmer, sembrano volersi collegare al progetto di Diderot di rappresentare la diversità delle condizioni sociali.

⁴⁹² Anonimo, *Physiologie de la Presse*, Paris, Laisné; Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

l'Imprimeur di C. Moisand⁴⁹³ introduce molti termini del gergo della stampa. Ricorre poi la rappresentazione di dialoghi o scene 'di strada', con l'utilizzo del linguaggio popolare.

La passione per la lingua, come abbiamo osservato nel paragrafo precedente, implica l'introduzione di neologismi, molti dei quali vengono impiegati per descrivere le diverse 'varietà' della donna, altro motivo molto sviluppato all'interno del genere. Leggiamo a titolo esemplificativo il seguente passo dalla *Physiologie de la Lorette*:

C'est à tort qu'on a cherché à établir quelques rapprochements entre la lorette et la grisette.

La grisette est un être que tend à disparaître comme le quartier qu'elle habite. [...]

La rue Saint-Jacques obliquera sur Montmartre, alors la grisette se fera Lorette [...]

Dans cette transformation les mœurs primitives de la grisette seront modifiées.

La grisette ne devra pas avoir un doigt tatoué par les morsures d'aiguille, la lorette a horreur du travail.

La grisette devra renoncer à l'usage immodéré du cidre de Normandie, la lorette croie que la France, sa belle patrie, n'est composée que de deux départements, la Bourgogne et la Champagne. [...] La grisette va en journée, la lorette peut à peine se décider à aller en soirée.⁴⁹⁴

La *grisette* si distingue anche dalla 'varietà' della studentessa, come si vede dalla *Physiologie de l'Étudiant* di L. Huart: «L'étudiante pur-sang sort de la classe vulgaire des modistes, couturières et brocheuses et autres grisettes. [...] Elle ne fait ni de la tapisserie ni de la broderie, ni quoi que se soit d'analogue. – elle fait uniquement le bonheur de son époux, comme elle l'intitule».⁴⁹⁵ *Lorette, grisette, étudiante, femme entretenue, parisienne, femme hôte, demoiselle de magasin*: anche la donna, genio dei travestimenti e delle malie – si ricorderà la *Physiologie du Mariage* –, è compartimentata e sezionata dai fisiologi umoristi in modo da individuare meglio le strategie da usare per comprenderne i cambiamenti e affrontarla.⁴⁹⁶

Un altro motivo molto presente nelle *physiologies* è quello dei nuovi mezzi di trasporto, in primis treni e omnibus, di cui la struttura dei nostri libretti imita

⁴⁹³ C. Moisand, C., *Physiologie de l'Imprimeur*, cit.

⁴⁹⁴ M. Alhoy, *Physiologie de la Lorette*, cit., pp. 11-13.

⁴⁹⁵ L. Huart, *Physiologie de l'Étudiant*, Paris, Aubert & Cie, 1841, p. 42.

⁴⁹⁶ Ricordiamo anche una *Physiologie de la Femme*, ad opera di É. de Neufville (Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1842).

la frammentarietà e la poetica dell'istante, anzi talvolta – come nel caso della *Physiologie des Chemins de fer* –⁴⁹⁷ le physiologies vogliono porsi, proprio per il tramite di questa struttura frammentaria, come lettura 'da viaggio'. Si mima spesso una scrittura in tempo reale che, ricollegandosi alla tradizione umoristica sterniana, chiama continuamente in causa il lettore: usando uno stile esclamativo e partecipativo, si invita il lettore a guardare una scena o ad ascoltare un dialogo come se questi si stessero svolgendo davanti ai suoi occhi. «Ce lecteur se mue dès lors en spectateur de la modernité saisie sur le vif».⁴⁹⁸ Si mima quindi la coincidenza del momento della lettura con quello della scrittura, come nel seguente passo dalla *Physiologie de l'Omnibus* di É. Gourdon:

Le buraliste est un homme de cinquante ans environ, sa figure est réjouie, il cause avec esprit et offre poliment, quand ses occupations le lui permettent, une prise de tabac à son interlocuteur. Voyez-le penché sur ses registres, et parcourant avec une méticuleuse attention sa comptabilité. Son bureau est encombré: treize personnes attendent. Entrons; le moment est favorable.⁴⁹⁹

Spesso l'io scrivente sembra dare l'impressione di un *flâneur* che, passeggiando oziosamente per la città, incontra casualmente il tipo. Succede ad esempio in questa presentazione del tipo del capufficio nella *Physiologie de l'Employé* di Balzac:

Ils ont des sourires et des regards si bien à eux, que, pour qui connaît bien les physiognomies parisiennes, en voyant un homme dans un omnibus, décoré, en habit bleu ou noir, le visage fatigué, creusé, comme celui du bon Charles Nodier, sans le fin sourire de Villemain, mais désillusionné comme celui d'Henri Monnier, il n'hésite pas et se dit: – C'est un chef de bureau!⁵⁰⁰

La *Physiologie des Diligences et des Grandes routes*, di É. Gourdon,⁵⁰¹ è strutturata invece come un viaggio in tempo reale, punteggiato da episodi sociali conversazionali, trasferendo il movimento, l'effimero, la fugacità nella struttura stessa del libretto. I mezzi di trasporto diventano così l'emblema di una società caratterizzata da «cette instabilité d'esprit qui nous donne le mouvement pour

⁴⁹⁷ É. Siebecker, *Physiologie des Chemins de fer*, cit.

⁴⁹⁸ V. Stiénon, *La technique au quotidien*, cit., p. 17. Per tutta questa serie di motivi fisiologici legati alla modernità urbana, cfr. Ivi.

⁴⁹⁹ É. Gourdon, *Physiologie de l'Omnibus*, Paris, Terry, 1841, p. 18.

⁵⁰⁰ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, cit., p. 106.

⁵⁰¹ É. Gourdon, *Physiologie des Diligences et des Grandes routes*, Paris, Terry, [1842].

but, cet amour du changement, et cette avidité de plaisirs oculaires».⁵⁰² Il treno può riassumere la società poiché «toutes les castes sociales sont représentées dans un chemin de fer».⁵⁰³ Oppure, l'omnibus può essere scelto come sintesi dell'epoca: «Je cherche une personnification de la société, je la trouve entière, vraie et juste, avec ses anachronismes, ses non-sens, son crétinisme, sa sottise et son amour-propre, dans l'omnibus».⁵⁰⁴ Alcuni tipi sono vicini all'incarnazione di valori propri del secolo, come la velocità e il continuo movimento: il guidatore di fiacre viene direttamente associato alla fugacità e all'evanescenza, mentre il *petit mercier* di Balzac viene definito «sans cesse en marche comme la société! En lui tout est jambes!...».⁵⁰⁵ L'idea di macchina viene inoltre trasferita all'intero corpo sociale in quanto metafora della vivacità di una società diventata imprevedibile e instabile, oppure viene associata ad alcuni tipi in particolare, come il magistrato o il burocrate, per le loro caratteristiche negative di meccanizzazione e automatismo.⁵⁰⁶

Collegata ai mezzi di trasporto, troviamo la tematica dello spostamento nella capitale e quindi l'elaborazione di una sociopoetica del viaggiatore urbano,⁵⁰⁷ il quale si sposta nei nuovi modi della pianificazione e programmazione (conseguenza dell'esponenziale crescita demografica), con attenzione agli imprevisti, ai ritardi, agli incidenti legati ai mezzi di trasporto, o ancora ai disagi da questi causati (ad esempio i rumori delle ruote degli omnibus), declinati spesso sotto forma di aneddoti tragicomici; oppure ai cambiamenti geografici che ne risultano.

Controcorrente rispetto al nuovo paradigma della velocità è il passeggiatore ozioso e desiderante, tipicamente parigino, il *flâneur*, che invece rappresenta un'incarnazione della lentezza, amante delle avventure cittadine casuali. Balzac ne tesse un elogio nella *Physiologie du Mariage*:

⁵⁰² H. de Balzac, *Des Artistes*, «La Silhouette», 11 marzo 1830, riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Silhouette»*, cit., p. 707.

⁵⁰³ É. Siebecker, *Physiologie des Chemins de fer*, p. 186.

⁵⁰⁴ É. Gourdon, *Physiologie de l'Omnibus*, cit., p. 95.

⁵⁰⁵ H. de Balzac, *Le petit mercier*, cit., p. 852.

⁵⁰⁶ «Parmi les intelligences, celles du magistrat et du bureaucrate, deux natures d'hommes privées d'action, deviennent *machines* avant toutes les autres» (H. de Balzac, *Théorie de la démarche*, cit., p. 300). Il tema della macchina è da collegare anche alle nuove professioni degradanti che nascono all'interno del nuovo contesto socio-politico: va ricordato in questo ambito il legame tra le *physiologies* e la filantropia e la filosofia umanitaria, su cui cfr. PH, pp. 105-119.

⁵⁰⁷ Memorabili alcuni ritratti di viaggiatori, anticipatori della rappresentazione del vagone di terza classe di Daumier.

Oh! errer dans Paris! adorable et délicieuse existence! Flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener c'est végéter; flâner, c'est vivre. [...] Flâner, c'est jouir, c'est recueillir des traits d'esprit, c'est admirer de sublimes tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou grotesques; c'est plonger ses regards au fond de mille existences: jeune, c'est tout désirer, tout posséder; vieillard, c'est vivre de la vie des jeunes gens, c'est épouser leurs passions.⁵⁰⁸

Un altro nuovo tema è quello della modernità industriale e dei nuovi oggetti a essa connessi, da cui scaturiscono nuove abitudini: l'architettura in ferro, i *passages*, i lampioni a gas, per esempio, che permettono le passeggiate e le conseguenti avventure notturne svolte nella dinamica dell'incontro casuale. Spesso inoltre le *physiologies* insistono sul decoro delle nuove infrastrutture (banchetti, tappezzerie, specchi, ritratti), disegnando un *kitsch* moderno, «duquel sont privilégiés des détails tantôt présentés comme une plus-value, tantôt perçus dans le potentiel d'agacement qu'ils peuvent générer en raison de leur persistance et de leur statut basement commercial».⁵⁰⁹ Stessa cosa vale per gli *affiches* e i cartelloni pubblicitari, a volte a tal punto insistenti da coprire la superficie degli omnibus.

Gli oggetti moderni abbondano e incarnano valori significativi negli usi sociali, culturali e politici, come l'ombrello, che unisce gli amanti, o il bastone, che caratterizza il *dandy*. Tali oggetti elaborano, attraverso le *physiologies*, «une micro-sociologie de l'accessoire de mode et de l'objet usuel, qui se font aisément armes de contestation politique».⁵¹⁰ Ad alcuni oggetti viene dedicata un'intera *physiologie*, come per i guanti, l'ombrello e il cappello.⁵¹¹ Il giornale, in quanto emblema della modernità, è molto presente in questi libretti: oltre al tipo del giornalista e dell'editore, si citano aneddoti e pettegolezzi diffusi dal giornale o legati al mondo del giornale, oppure si riportano articoli di giornale famosi, tematizzando quindi la circolazione sociale dell'informazione.

Una società nella quale – soprattutto a partire dall'ascesa al trono di Luigi-Filippo nel 1830 – trionfano il liberalismo economico e il mercantilismo industriale mette al primo posto il denaro. Dunque, nelle *physiologies* – specchio di siffatta società – il commercio e le attrattive del guadagno costruiscono

⁵⁰⁸ H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, cit., p. 930.

⁵⁰⁹ V. Stiénon, *La technique au quotidien*, cit., p. 15.

⁵¹⁰ Id., *Le type et l'allégorie*, cit., p. 32.

⁵¹¹ Anonimo, *Physiologie du Gant*, Paris, chez tous les libraires, 1843; Anonimo, *Physiologie du Chapeau de soie et du Chapeau de feutre*, Paris, Worms, 1841; Anonimo, *Physiologie du Parapluie*, Paris, Desloges, 1841.

un'altra mappa di motivi, rafforzando vecchi tipi, come l'usuraio,⁵¹² e dando origine a nuovi tipi, come il *calicot* – di origine teatrale: il tipo del giovane commesso commerciante dei *magasins de nouveautés*, che lavora per prepararsi una carriera al fine di avviarsi alla vita borghese. Il tipo di commercio che egli pratica rappresenta un'operazione commerciale nuova in Francia ed è rivolto verso una clientela essenzialmente femminile. Questo tipo corrisponde anche alla figura del giovane in cerca di identità in un nuovo contesto sociale, economico e politico. Il *calicot* si cura particolarmente dell'abbigliamento, elegante e di aspetto militare (appropriandosi per esempio degli attributi militari degli speroni e dei baffi), che contrasta quindi con il suo mestiere.⁵¹³ «dans une perspective physiologique, le Calicot incarne le type elegant, trop couard pour combattre, mais assez fier pour se pavaner et prospérer en temps de paix sur une identité ou une gloire usurpées».⁵¹⁴

I motivi del denaro e del guadagno possono servire anche da punti di partenza per la satira sociale, come nella *Physiologie de l'Employé* di Balzac: «Voilà le beau idéal d'une Société qui ne croit plus qu'à l'argent et qui n'existe que par des lois fiscales et pénales».⁵¹⁵ Collegato al guadagno, si colloca il motivo dell'utile, spesso associato alla mania epocale delle cifre e del calcolo:

Calculons? Le chiffre est d'ailleurs la raison probante des sociétés basées sur l'intérêt personnel et sur l'argent, où tout est si mobile que les administrations s'appellent 1er mars, 29 octobre, 15 avril, etc. Puis rien ne convaincra plus les masses intelligentes qu'un peu de chiffres. Tout, disent nos hommes d'état, en définitive, se résout par des chiffres. Chiffrons.⁵¹⁶

La tecnica e la rivoluzione industriale, inoltre, rendendo più agevoli e veloci gli spostamenti, permettono di direzionare tempo ed energia su altri piani: da qui l'ampiamente presente tematica moderna della moda, la cui importanza viene sancita anche da contemporanee riviste a essa dedicate, come «La Mode», o da

⁵¹² A lui è dedicata la *Physiologie de l'Usurier* di C. Marchal, cit.

⁵¹³ Sul tipo del Calicot e sulla sua origine teatrale, cfr. P. Davis, *Entre la physiognomonie et les Physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration*, «Études françaises», 49, 2013, pp. 63-85. Davis sottolinea come il teatro rappresenti un luogo di elaborazione di stereotipi e tipi nuovi, che, nel caso del calicot, diventano i protagonisti anche della stampa satirica del 1817, dove si costruisce la critica del calicot come tipo sociale parigino, che poi si standardizzerà nella letteratura dei costumi e nella letteratura fisiologica del XIX secolo.

⁵¹⁴ Ivi, p. 71.

⁵¹⁵ H. de Balzac, *Physiologie de l'Employé*, cit., p. 6.

⁵¹⁶ Ivi, p. 13.

interi libri, come il *Traité de la vie élégante* di Balzac.⁵¹⁷ Si legge emblematicamente nell'anonima giornalistica *Physiologie du Beau*:

N'est-ce pas une intolérable, une exaspérante figure que celle de ce beau, qui n'exerce d'autre profession que celle de se faire beau, dont toute l'intelligence s'abîme dans le travail de la toilette, qui n'ambitionne d'autre succès, d'autres satisfactions intellectuelles que de faire admirer la forme de son nez, la fente de son œil, la coupe de sa botte, la désinvolture de son paletot, la tête de sa canne, et la culture buissonneuse de sa barbe et de sa chevelure crépue!

Ces mêmes beaux, dont le seul aspect crispe le système nerveux des gens sensés, après avoir passé la moitié de la journée à se rendre superbes, la deuxième à s'étaler dans le boulevard, consacrent la soirée à se mettre en montre dans une salle de théâtre!

C'est là que le beau est plus beau que jamais! C'est là qu'il pavane toute sa vanité, et qu'il fait faire la roue à sa sottise.⁵¹⁸

L'importanza della moda rende evidente quanto l'esteriorità sia diventata preponderante: esteriorità anche nei termini di apparenza, inganno, menzogna, maschera, un universo tematico che può rappresentare la cornice, la sintesi e la matrice delle physiologies, che hanno declinato il campo lessicale dell'inganno

⁵¹⁷ Il *Traité de la vie élégante* appare originariamente su «La Mode» in cinque puntate, tra il 2 ottobre e il 6 novembre: rispetto all'originaria e frammentata versione di questo trattato, Balzac arricchisce il testo, lo rende più aggressivo e lucido, in collegamento con la situazione politica del tempo. Attraverso la trattazione sull'eleganza, l'autore vuole trasmettere ai suoi lettori l'idea della transitorietà dei periodi tiepidi e della prossima rinascita dell'ineguaglianza sociale, su cui si fonderà una nuova splendida era dell'eleganza. «La Mode» è una rivista settimanale fondata nell'ottobre 1829 da Émile de Girardin e da un suo amico, il critico drammatico Charles Lautour-Mézeray, i quali raccolgono un gruppo di giovani talenti, tra cui Auger, Balzac, Gavarni. Lo scopo della rivista, in opposizione al «Journal des dames et des modes», è quello di proporre una nuova idea di eleganza, più raffinata e colta, portatrice di un particolare stile di vita, impeccabile e insieme non rigido e privo di ostentazione, fondato su un'armoniosa unità. Uno dei collaboratori più assidui, che come abbiamo visto firma l'introduzione a *Les Français peints par eux-mêmes*, fu Jules Janin. Questi vuole legare l'ideale estetico proposto dalla rivista al contesto dell'aristocrazia. Auger invece, con i suoi excursus storici sull'eleganza, rappresenta uno dei principali modelli per il *Traité de la vie élégante*. Balzac si ispira molto ai principi promulgati dai redattori de «La Mode» in generale, tanto che R. Chollet ha parlato del *Traité* come di un'opera quasi collettiva. Cfr. M. Bongiovanni Bertini, *Introduzione*, cit., pp. VII-XXXIV. Sulla storia del giornale, si veda H. Auger, *Mémoires d'Auger* (1810-1859), ed. P. Cottin, Paris, Aux bureaux de la revue retrospective, 1891; L. J. Arrigon, *Les années romantiques de Balzac*, Paris, Perrin, 1927, cap. III.

⁵¹⁸ Anonimo, *Physiologie du Beau*, «La Caricature», 24 ottobre 1841.

in tutte le sue possibili sfumature di senso.⁵¹⁹ Nella *Physiologie du Robert Macaire* di J. Rousseau si afferma: «Robert Macaire est l'incarnation de notre époque positive, égoïste, avare, menteuse, vantarde, et disons le mot, il est ici parfaitement à sa place – essentiellement blagueuse».⁵²⁰ Il XIX viene percepito insomma dagli stessi contemporanei come l'epoca dei mascheramenti e delle ipocrisie, e il fisiologo-caricaturista si assume il compito-dovere di suggerire qualcosa di vero dietro l'apparenza. Lo fa capire ad esempio Balzac in questo passo dall'articolo *Une vue du grand monde*:

Et la danseuse a un corset neuf, dont un pli lui blesse les veines bleues, la peau délicate du sein, ou dont le busse lui entre dans le flanc. Elle sourit aussi gracieusement que cette Anglaise, reine de la mode, attaqué par un cancer au sein! Cette autre jeune fille, si douce et si modeste, battraient volontiers, n'était la décence, une de ses amies vers laquelle se dirigent tous les regards. Ce triomphe la tue. Cette belle femme vive, animée, dont le coloris vous inspire l'amour, doit cette magie à la fièvre. Elle souffre horriblement dans ses souliers, cette prison de satin, que vous admirez! Demain, pâle et demi-morte, elle sera hideuse sur sa chaise longue.⁵²¹

Intento conoscitivo e smascherante si uniscono infatti nella penna del fisiologo, il quale probabilmente sente il bisogno – non sappiamo quanto intenzionale o quanto spontaneo – non solo di mettere ordine in una società nuova, ma anche di strappare la maschera a tipi abituati a nascondersi nelle loro stanze, nei loro ruoli omologanti, sotto i loro vestiti, o dietro i baffi – elemento seduttivo e demistificante per eccellenza. Il vestito può essere utilizzato, come nella tradizione del ritratto caricaturale, per definire il tipo in senso degradante. Si legge ad esempio nella *Physiologie de la Portière*: «Le mari de la portière a un état: on ne peut pas dire un état quelconque; car il est toujours tailleur en habits excessivement vieux, ou cordonnier en chaussures excessivement peu neuves».⁵²² Grande maestro della «vestignomica» è ancora una volta Balzac, il quale infatti nel *Traité de la vie élégante* afferma:

⁵¹⁹ Cfr. la tabella sul lessico della *tromperie* nelle physiologies in PH, pp. 84-85.

⁵²⁰ J. Rousseau, *Physiologie du Robert Macaire*, Paris, Laisné, 1842, p. 5.

⁵²¹ H. de Balzac, *Une vue du grand monde*, in *Prospectus* de «La Caricature», ottobre 1830, riprodotto in Id., *Articles publiés dans «La Caricature»*, cit., p. 801. L'articolo è firmato Le comte Alex. De B*** e attribuito a Balzac.

⁵²² J. Rousseau, *Physiologie de la Portière*, cit., p. 25.

Enfin, un collet plus ou moins propre, poudré, pommadé, usé, des boutonnieres plus ou moins flétries, une basque pendante, la fermeté d'un bougran neuf sont les diagnostics infallibles des professions, des mœurs, ou des habitudes. Voilà l'habit frais du dandy, l'Elbeuf du rentier, la redingote courte du courtier marron, le frac à boutons d'or sable d'un Lyonnais arriéré, ou le spencer crasseux d'un avare!...⁵²³

Coerentemente a quanto affermato nel *Traité de la vie élégante*, Balzac si dilunga spesso nell'analisi del vestiario dei suoi tipi, come nel seguente passo de *L'épiciier*:

Voyons, finissons-en avec tous les détracteurs de l'épicerie! – Est-ce parce que l'épiciier a toujours un pantalon brun-rouge, des bas-bleus, de larges souliers, une casquette de fausse loutre garnie d'un gallon d'argent noirci, et porte un tablier dont la pointe triangulaire arrive sur son plexus solaire, que vous maudisseez un épiciier?⁵²⁴

A proposito di Balzac, la sua influenza – stavolta mediata dalla *Physiologie du Mariage* – si fa di nuovo sentire nelle physiologies attraverso la declinazione del motivo dell'inganno e della maschera all'interno della situazione matrimoniale:⁵²⁵ il matrimonio diventa quindi l'ennesimo luogo dell'apparenza, in cui per sopravvivere bisogna imparare a nascondere i reali intenti ed esercitarsi nell'arte della dissimulazione:

Cependant la politique maritale ne consiste guère que dans la constant application de trois principes qui doivent être l'âme de votre conduit. Le premier est de ne jamais croire à ce qu'une femme dit; le second, de toujours chercher l'esprit de ses actions sans vous arrêter à la lettre; et le troisième, de ne pas oublier qu'une femme n'est jamais si bavarde que quand elle se tait, et n'agit jamais avec plus d'énergie que lorsqu'elle est en repos.⁵²⁶

⁵²³ H. de Balzac, *Traité de la vie élégante*, cit., p. 252.

⁵²⁴ Id., *L'épiciier*, cit., p. 724.

⁵²⁵ Cfr. *supra*, cap. III, par. 1. In realtà il matrimonio viene sfruttato in senso comico da molti secoli: pensiamo alle commedie di Molière, in cui spesso si svolgono i motivi dell'ansia del tradimento, della severità maritale e della sposa ignorante. La comicità della situazione matrimoniale rientra nella sfera del comico erotico: l'intesa tra due persone, il pericolo del fraintendimento, dell'ostilità, del tradimento, del dolore o dell'abbandono, l'insuccesso nella ricerca del partner sono motivi molto sfruttati come fonti del riso, che si fonda, come abbiamo visto (cfr. *supra*, cap. I, par. 2), sulla gioia per il danno altrui e sulla conseguente punizione simbolica attraverso la rappresentazione artistica (cfr. P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., pp. 174-176).

⁵²⁶ H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, cit., pp. 942-943.

Connessa a questo tema, la presentazione misogina e degradata della figura femminile, come nel seguente passo dalla *Physiologie de l'Amant de cœur* di M. Constantin:

Si l'on pouvait scalpéliser le cœur d'une femme, on y trouverait mille fibres d'une délicatesse infinie qu'il serait impossible d'analyser.

D'abord, la vanité, la coquetterie et l'amour-propre y trouverait place entière; puis, dans un tout petit coin, l'amour, qui s'y tient caché jusqu'à ce que l'occasion se présente, et qui saura, à son temps, l'envahir tout entière et y demeurer en coquerant.⁵²⁷

O, nella *Physiologie de la Femme honnête* di C. Marchal: «Car c'est chose grave d'oser écrire, dans ce siècle de fer, – ces deux mots suaves et terribles qui semblent impossibles et former une fiction: femme honnête».⁵²⁸ Sembra di sentire l'eco di Balzac, quando scriveva sarcasticamente nella *Physiologie du Mariage*:

Cependant il existe des femmes vertueuses:

Oui, celles qui n'ont jamais été tentées et celles qui meurent à leurs premières couches, en supposant que leurs maris les aient épousées vierges. Oui, celles qui sont laides comme la Kaïfakatadary des *Mille et une Nuits*. Oui, celles que Mirabeau appelle les *fées concombres*, et qui sont composées d'atomes exactement semblables à ceux des racines de fraisier et de nénuphar; cependant, ne nous y fions pas!...⁵²⁹

Da collegare all'area semantica della maschera è il teatro, molto presente in questi libretti, a partire dai procedimenti formali, passando per i protagonisti del teatro dell'epoca, fino ad arrivare a un'intera *Physiologie* a esso dedicata: la *Physiologie du Théâtre* di L. Couaillhac.⁵³⁰ Infine, alcuni tipi sociali, più di altri, vanno inseriti all'interno di quest'area dell'inganno, come il nuovo tipo del *blagueur*, l'affarista saltimbanco e fanfarone la cui fenomenologia è molto vicina

⁵²⁷ M. Constantin, *Physiologie de l'Amant de cœur*, Paris, Desloges, 1842, p. 17.

⁵²⁸ C. Marchal, *Physiologie de la Femme honnête*, Lachapelle, Fiquet, 1841, pp. 5-6.

⁵²⁹ H. de Balzac, *Physiologie du Mariage*, cit., pp. 942-943.

⁵³⁰ Il titolo completo è *Physiologie du Théâtre par un journaliste*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, 1841. Ma prima ancora era stata pubblicata la ben più ambiziosa *Physiologie du Théâtre* di Auger, in 3 volumi (Paris, Firmin-Didot Frères, 1839-1840).

al tipo rappresentato da Robert Macaire.⁵³¹ L'inganno diventa dunque un luogo dal quale sembra impossibile fuggire, soprattutto se il contesto sociale di riferimento è quello borghese, geneticamente portato alla maschera, all'ibridazione, all'imitazione categoriale: nei salotti, nei teatri, tra pseudo-amici o tra coniugi l'autentico non trova più spazio, e si nasconde dietro molteplici strati di apparenza, per cui il lavoro demistificante del fisiologo, che scava dietro sguardi e gesti e dentro i gabinetti privati, diventa necessario.

È rimasto da dire che i tipi schizzati dai fisiologi umoristi sono quanto di più distante possa esistere dall'eroe comico. Questo, infatti, come afferma Robert Torrance in *The Comic Hero*, nonostante le sue diverse incarnazioni nel tempo,⁵³² conserva sempre la caratteristica di antagonismo nei confronti del mondo. Come il folle, il furfante e il buffone, egli incarna l'oppositore alla realtà stabilita, distanziandosi dalle norme di comportamento accettate come standard nella società civilizzata in nome della celebrazione delle forze istintive e vitalistiche. La fonte dell'eroismo comico è rappresentata infatti dalla lotta di un individuo flessibile ed elastico contro un mondo refrattario al cambiamento, una lotta quindi che mira all'oltrepassamento dei confini imposti dal reale. In questo senso i tipi fisiologici rappresentano l'esatto opposto degli eroi comici: sono appunto tipi, uomini comuni, medi e mediocri, perfettamente inseriti nell'ordine sociale e anzi costruiti proprio per aderire a quest'ordine, verso il quale mai si sognerebbero di imbastire una lotta. La loro comicità risiede anzi spesso nell'eccessivo grado di 'civiltà' che essi esibiscono, nell'abuso di rigidità e schematismo. Così, acquista ancora più senso l'operazione della descrizione dei tipi attraverso l'imitazione dei manuali della classificazione naturalistica: il nuovo contesto metropolitano trasforma l'eroe in tipo prevedibile, mediocre, i cui gesti e le cui azioni risultano schematizzabili e scansionabili perché ripetuti in maniera monotona ogni giorno. Come per Robert Macaire, il quale «dîne chaque jour à six heures, chez un restaurateur différent, où la même scène se répète».⁵³³ Allora, resta in esse in atto la concezione satirica della commedia, di

⁵³¹ Sul *blagueur* e la *blague* nel XIX secolo, cfr. N. Preiss, *De «pouff» à «pschitt»! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après*, «Romantisme», 116, 2002, pp. 5-17.

⁵³² Per una panoramica sui diversi aspetti che ha assunto l'eroe comico attraverso le varie epoche (dai personaggi di Aristofane, passando per Don Chisciotte, fino ad arrivare a Leopold Bloom), si veda R. Torrance, *The Comic Hero*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

⁵³³ J. Rousseau, *Physiologie du Robert Macaire*, cit., p. 48.

origine aristotelica, e si perde invece quella celebrativa:⁵³⁴ il ruolo del buffone si sposta conseguentemente dall'eroe-personaggio al fisiologo-giornalista, che riesce appunto a presentare i tipi moderni proprio perché ha messo il piede fuori dai confini del reale e riesce in questo modo a scorgerne meglio i limiti e a protestare più o meno esplicitamente contro di essi.⁵³⁵

⁵³⁴ R. Torrance parla di due concezioni della commedia: quella satirica, di ascendenza aristotelica, e quella celebrativa, radicata nella tradizione popolare. Nella *Poetica* di Aristotele il personaggio comico, inferiore rispetto a quello della tragedia, è di bassa condizione ed è visto come folle o mascalzone, non ancora come eroe. I pochi cenni che Aristotele dedica alla commedia riguardano proprio l'aspetto morale dei personaggi: «La commedia vuole rappresentare gli uomini peggiori, la tragedia migliori che nella realtà attuale» (Aristotele, *Poetica*, cit., p. 5), o ancora: «La commedia è l'imitazione di persone che valgono meno, ma non per un vizio qualsiasi, giacché il ridicolo è una parte del brutto. Il ridicolo infatti è un errore o una bruttura che non reca né sofferenza né danno, proprio come la maschera comica è qualcosa di brutto e stravolto, ma senza sofferenza» (Ivi, p. 11). Il limite di questa visione, che ha probabilmente influenzato la pratica e la teoria successive, è rappresentato dal fatto che vengono adottati gli atteggiamenti delle classi alte come standard incontrastati di virtù e buon senso, ignorando i valori alternativi delle classi sociali più basse. Le teorie rinascimentali hanno infatti costruito una concezione moralistica e didattica della commedia a partire dalle scarse fondamenta aristoteliche: secondo questa scuola, la commedia persegue un fine correttivo attraverso la censura del cattivo e del brutto. La visione celebrativa della commedia conduce invece a vedere il personaggio comico non solo come un oggetto di derisione, ma come un vero eroe. In questa visione, la commedia descrive «the animal drives that persist even in human nature, the delight man takes in his special mental gifts that make him the lord of creation [...]. The feeling of comedy is a feeling of heightened vitality, challenged wit and will, engaged in the great game with chance. The real antagonist is the world» (Ivi, p. 16). Questa visione pone le radici della Commedia Antica negli antichi riti di festività che celebravano la rinascita annuale del mondo vegetale: la commedia quindi rappresentava la celebrazione della vita biologica in alternativa alla legge, all'ordine, all'istituzione. Ad ogni modo Torrance afferma che le due visioni (celebrativa e satirica) si completano l'un l'altra.

⁵³⁵ In tale processo anche il fisiologo-giornalista, come ogni satirico, viene incluso nell'oggetto che andrà ad analizzare e criticare: «egli scrive sempre la storia di sé, del contrasto insanabile fra realtà e apparenza che lo spacca e lo frammenta, così come spacca e frammenta la civiltà che quell'analista/satirico ha prodotto e che dunque egli testimonia» (M. Domenichelli, *La satira è de-costruttiva (de-compositiva)*, cit., p. 182).

PARTE SECONDA

Il giornalismo umoristico ottocentesco.

Due casi: «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia»

Capitolo I

Il fenomeno del giornalismo umoristico ottocentesco in Italia

1. Il buffone-giornalista grida: «una e libera»

Secondo Mazzini il giornale è «la sola potenza dei tempi moderni».¹ In effetti, nel XIX secolo il giornalismo rappresenta un fenomeno di estremo vigore per la vita culturale e politica italiana, sia per il numero dei giornali sorti sia per la loro importanza ai fini del compimento del processo risorgimentale. I giornali seguono i turbinosi rivolgimenti politici italiani, diffondendo le informazioni a un numero sempre più alto di persone e a strati sempre più ampi della popolazione, contribuendo a collegare i diversi Stati italiani e a formare un'opinione pubblica, incitando e preparando il popolo alle battaglie risorgimentali per l'unità e l'indipendenza italiane. I giornali acquisiscono un forte rilievo anche dal punto di vista letterario e linguistico, modernizzando e popolarizzando la comunicazione. Si possono leggere a tal proposito le suggestive parole di Guido Biagi, uno dei protagonisti del giornalismo ottocentesco:

Dobbiamo al giornalismo la scoperta di tanti ingegni che sono diventati scrittori, passando dalla notizia di cronaca alle impressioni di viaggio, dall'articolo al libro e dal libro al teatro. E ad esso dobbiamo altresì un grande e inestimabile beneficio: quello di aver spalancato le finestre e fatto entrare una boccata d'aria pura e frizzante nelle scuole e nelle accademie, dove la letteratura ammuffiva e intisichiva nel tanfo pedantesco, e d'aver preso a braccetto questa povera ammalata riconducendola all'aperto per le strade e per le piazze dove fiorì la sua bella primavera. [...] Anche, gli siamo debitori d'aver messo in circolazione una massa di idee e di pensieri che restavano perduti ne' grandi serbatoi della scienza accademica e ufficiale, d'aver cercato di foggare ai bisogni della nuova vita e dell'esercizio quotidiano questa nostra lingua che si dibatteva fra la goffa sciatteria di scribacchiatori maldestri e la gelida vacuità dei puristi. [...] Se la letteratura comincia a diventar popolare fra noi e se si hanno già sicuri indizi di vederla recare nuovamente al mondo un suo contributo di pensieri e di sentimenti, molta, se non la più grande parte del merito di questo risveglio, spetta al giornale e al giornalismo come scuola di pubblica educazione.²

¹ G. Mazzini, *Opere*, Lugano, Tip. della Svizzera italiana, 1847, vol. VIII, p. 237.

² G. Biagi, *Passatisti*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1923, pp. 89-91. Biagi sottolinea anche, più avanti (Ivi, p. 118), che il giornale rappresenta una forma di comunicazione veramente moderna, visto che prima le notizie circolavano di bocca in bocca tramite mercanti, corrieri e

Bisogna infatti pensare che, oltre ai giornali politici classici ed elitari, sorge una nuova tipologia di giornali con l'esplicita intenzione di rivolgersi al popolo, per educarlo sui problemi di maggiore urgenza e coinvolgerlo nella lotta nazionale, provando a eliminare pregiudizi e luoghi comuni diffusi e a smontare l'indifferenza generale verso i problemi collettivi. Tali periodici, voluti dalla borghesia per dirigere il movimento risorgimentale, rispecchiano naturalmente «i vari movimenti e le contraddizioni tra le quali il Risorgimento giunse alla sua conclusione»,³ dividendosi in tre filoni principali: moderati (il filone più robusto),⁴ democratici e cattolici-reazionari. Seppure spesso nei fatti lo stile e l'impostazione

messaggeri: «Giornalista è parola di nuovo conio venuta di Francia, e fatta nostra soltanto coi primi dell'Ottocento o in quel torno».

³ D. Bertoni Jovine, *Introduzione* a Id. (a cura di), *I periodici popolari del Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1960, vol. I, pp. IX- CXC, p. IX.

⁴ «I moderati dettero dunque il massimo contributo alla stampa dei periodici popolari, svolgendo tutta una serie di argomenti che dovevano portare avanti, fino ad un certo gradino, la cultura del lavoratore, renderlo capace di partecipare alla trasformazione delle tecniche lavorative, ai problemi nazionali, di migliorare le condizioni della propria vita, prospettandogli il raggiungimento di un certo benessere come frutto di lavoro, di moderazione, di previdenza, e rafforzando nello stesso tempo in lui la necessità di contribuire al mantenimento dell'ordine sociale» (Ivi, p. XI). Naturalmente, le caratteristiche di tali periodici cambiano a seconda delle diverse fasi storiche. Per quanto riguarda la lotta tra fazioni politiche, «nel periodo pre-risorgimentale il duello si svolse prevalentemente tra moderati e reazionari; durante la prima guerra d'indipendenza, per la necessità di chiamare alla lotta anche il popolo, la battaglia si accese soprattutto sul problema istituzionale e sociale, tra repubblicani e monarchici; dopo la sconfitta del '49 si ebbe uno sfacciato prevalere dei giornali reazionari, e i moderati dovettero mettere la sordina ai loro motivi più accesi adottando un linguaggio spesso allusivo, mentre la paura del comunismo, insieme col pericolo della divulgazione evangelica, arricchiscono la gamma della stampa moderata; finché, dopo il '60, i motivi più propriamente sociali della lotta costituiscono il tema più diffuso dei giornali legati allo sviluppo delle società operaie, mentre nasce da parte moderata la schiera dei giornali illustrati che hanno lo scopo dichiarato di tener lontano il popolo dagli argomenti politici» (Ivi, pp. XI-XII). Inoltre, nella fase del biennio rivoluzionario 1848-1849, l'intento educativo è decisamente più spiccato, insieme alla volontà di attirare il popolo a una collaborazione più attiva. Per questo motivo si introducono rubriche di economia incentrate su problematiche più concrete. Nel decennio di preparazione (dalla battaglia di Novara, il 23 marzo 1849, e la caduta di Roma, il 1 luglio 1849, fino al 1859), si rafforza l'organizzazione operaia nella libertà di associazione e riunione e acquistano grande importanza gli almanacchi grazie alla proposta di studi impegnati, chiari, precisi. Infine, durante il periodo unitario si discute del problema fondamentale della formazione 'spirituale' degli italiani e dell'uniformazione dell'italiano intorno alla formula «Dio, patria e famiglia», inducendo il popolo «all'accettazione della politica ufficiale senza sollevare critiche o discussioni, senza esercitare controlli» (Ivi, p. CXLVIII). Parallelamente, si rafforza la paura verso la diffusione delle dottrine socialiste, e il movimento popolare tende a rendersi sempre più autonomo rispetto alla guida borghese.

finiscano per risultare troppo dottrinari e il linguaggio difficile,⁵ l'importanza di questi fogli popolari risiede appunto nello sforzo di semplificare i fatti dell'attualità e le questioni a essi collegati (la Costituzione, le tematiche economiche, i principi della morale e della religione), resi con estrema immediatezza soprattutto grazie all'impiegatissima forma del dialogo, a cui si aggiungono racconti, poesie e appelli con prosa declamatoria e concitata, miranti a sollecitare il sentimento più che la ragione dei lettori.

A questo filone di giornalismo popolare va collegato quello del giornalismo umoristico, che dal primo ricava molti spunti (pensiamo all'impiego di forme popolari come il dialogo, o della prosa concitata che si rivolge alla sensibilità del popolo). Soprattutto, esso è mosso dalla stessa esigenza manifestata dai periodici popolari di formazione dell'opinione pubblica e coinvolgimento degli strati più bassi della popolazione al movimento di lotta nazionale per l'Unità e contro lo straniero. Forse, più dei giornali popolari questi fogli riescono, sul modello dei fogli e della letteratura d'oltralpe, a raggiungere di fatto uno stile e una lingua vivi, popolari, comprensibili, oltre alla semplificazione di difficili e urgenti questioni anche grazie all'adozione del registro umoristico, portando avanti così una lotta non solo politica, ma anche letteraria, per la ricerca e la sperimentazione di una via alternativa alle due imperanti del classicismo e del romanticismo.⁶ All'interno di tali fogli si pratica una scrittura di argomento vario e di misura breve

Le differenze tra i periodici popolari riguardano anche il diverso contesto regionale, considerando che ogni Stato italiano presentava una sua peculiare situazione sociale, politica ed economica. Volendoci limitare al primo periodo, per esempio, la produzione del Lombardo-Veneto è influenzata dalla maggiore vivacità dello scontro tra mazziniani e monarchici e in generale tra fazioni politiche diverse, data la presenza di Gioberti, Mazzini, degli esuli del '21, dei patrioti dei vari Stati italiani, degli emissari del Piemonte; il giornalismo genovese presenta una forte polarizzazione tra fazione democratica e mazziniana e quella reazionaria e cattolica, che annienta quasi completamente la componente moderata; i periodici toscani presentano invece un carattere educativo più marcato, quelli siciliani risultano influenzati dalla maggiore coesione tra le diverse classi sociali. Per un approfondimento e una panoramica sulle caratteristiche della produzione popolare per ciascuno Stato italiano, cfr. Ivi, che introduce un'antologia, in due volumi, di articoli dei periodici popolari risorgimentali, e fornisce dunque un saggio di questa produzione in tutte le sue principali articolazioni.

⁵ Come sottolinea Carlo Tenca, i periodici popolari non risolvono il problema di trovare un modo di scrittura realmente popolare. Questo verrà risolto molto lentamente attraverso «l'avvicinamento tra le classi sociali, con la diffusione dell'istruzione elementare e con un impegno più diretto degli scrittori verso i problemi sociali ed economici» (Ivi, p. CXXXI).

⁶ Torneremo comunque più approfonditamente sull'argomento della lotta letteraria portata avanti dal giornalismo umoristico nel secondo paragrafo di questo capitolo.

(considerata anche l'esiguità degli spazi), che coinvolge fortemente il lettore attraverso continue variazioni stilistiche e un tono accattivante. Attraverso questi giornali, l'antico buffone assume le forme del giornalista militante, che si accende nei momenti più intensi per scendere in piazza e gridare al popolo, con il fucile e con la penna. La risata si fa bollente, è una sveglia che impone un'azione immediata e repentina. Così, il suo grido contagia il pubblico e diventa grido di tutti, grido del popolo, che protesta, urla, fischia⁷ poiché

[...] i fischi sono un'aria che asciuga il calamajo del letterato che ha venduto la sua penna e la sua anima; i fischi sono un fuoco che incendia i codini austriaci, i fischi sono un'acqua meravigliosa che lava le mani impeciate ai magistrati: i fischi sono la panacea universale, l'elisir dei popoli – non c'è rivoluzione a questo mondo che non abbia i suoi fischi.⁸

Tra le armi del nuovo buffone-giornalista figura anche la caricatura, nella sua forma grafica e scritta. Il periodo più fortunato del giornalismo umoristico coincide infatti, come ricorderemo,⁹ con l'apice europeo dello sviluppo di questo genere, che assume una nuova veste attraverso la stampa. Per quanto riguarda il contesto italiano, Gec (Enrico Gianeri), racconta che

[...] ciò che mancava soprattutto in Italia era una tradizione caricaturale. Dopo l'esplosione, la fiammata carracciana del Seicento, la caricatura si era ammosciata, aveva perduto di mordente. Non si era né aggiornata né agguerrita. Non era sentita né come professione né come missione sociale. Era, si potrebbe dire, scomparsa.¹⁰

⁷ Tra l'altro, nei giornali umoristici, italiani e non, ricorrono immaginario, ambientazione e linguaggio di piazza, da collegare alla riscoperta romantica di Rabelais. Pensiamo ai titoli di alcuni di essi, come «Le Charivari», che richiama le processioni comiche medievali, «Le Rabelais», o l'italiano «Il Fischietto».

⁸ Anonimo, *I charivari*, «Antonio Rioba», 28 novembre 1848. Dato l'interesse prevalentemente letterario del nostro lavoro, nella riproposizione dei testi ottocenteschi non faremo cenno a questioni prettamente linguistiche. In essi lasceremo intatte le forme, i costrutti, la grafia in uso al tempo, correggendo ovvi refusi (l'apostrofo dopo l'articolo indeterminativo maschile, «qua» e «no» accentati) e segnalando con «sic» solo alcuni casi, come l'uso dell'apostrofo nella locuzione «qual'è» per il maschile (all'epoca si usava solo per il femminile). Per approfondimenti sugli usi linguistici ottocenteschi, cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, ai capitoli dedicati all'Ottocento.

⁹ Cfr. Parte Prima, cap. I, par. 1.3.

¹⁰ E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento* [1977], in C. Bibolotti; A. Bocchi e A. Calotti (a cura di), *La satira al tempo di Mazzini: caricature italiane dal 1805 al 1872*, Catalogo delle

Grazie all'adozione di tecniche innovative (prima fra tutte la litografia, introdotta in Piemonte da Felice Festa nel 1818, anche se la vera sua affermazione si registra a partire dal 1830) –¹¹ che permettevano la riproducibilità dell'immagine e dunque una sua più ampia diffusione – le immagini caricaturali cominciano anche in Italia a riprendere vigore: già dagli anni Trenta e Quaranta esse si diffondono nei magazzini italiani, sviluppando stili e stereotipi francesi per argomenti non politici. All'interno di tale clima vanno collocati i primi interventi teorici e critici sulla caricatura, nonostante la tendenza dell'opinione dominante a svilire il genere, considerato infatti marginale, o comunque «l'ennesima, bizzarra, moda francese».¹² Riprendendo il racconto di Gec, la caricatura italiana nasce

[...] per combattere, e spronare a combattere, la battaglia generosa che avrebbe trasformato l'Italia, da mosaico di staterelli in nazione unita. Per la dignità, la libertà, il progresso sociale dei cittadini. Il 1848-1870 della caricatura italiana può essere paragonato al 1830-1871 della caricatura francese.

Per farsi un concetto della situazione artistica prerisorgimentale, sarà bene tener presente che, in pratica, le stampe satiriche fiorenti in Inghilterra e in Francia non esistevano in Italia perché non esistevano botteghe di stampe. O può essere anche vero il contrario che non esistevano le botteghe in quanto non c'erano disegnatori, incisori, appassionati di caricature. Un po' il petrolinesco «i casi sono due». Mancavano quindi l'emulazione e la concorrenza, lubrificanti della genialità creatrice. Si può perciò affermare che la caricatura, come una infinità di altre cose in questo paese solare, nacque per germinazione spontanea. Nacque carbonara, negli antri dove si congiurava, sulle panche, tavole, cassettoni, accatastati nelle romantiche

due Mostre a Pisa (Domus Mazziniana e Forte dei Marmi), Pisa, Museo della Satira e della Caricatura, 2005, pp. 45-60, p. 45. Lo scritto corrisponde grosso modo alla parte dedicata all'Italia nel testo di Gec del 1967, *Storia della caricatura europea*, cit.

¹¹ Gec racconta che la prima caricatura litografica apparsa in Italia risale al 1824 a Torino ad opera del conte Benevello, mentre il primo giornale a usare la litografia è il torinese «Il Diavolo». Comunque all'inizio le incisioni non vengono inserite nel corpo del giornale ma stampate come tavole fuori testo, innescando il fenomeno del collezionismo e del commercio di stampe (cfr. *Ibidem*).

¹² *Ivi*, p. 9. Per un'introduzione generale alla caricatura risorgimentale, si veda il capitolo *La Primavera delle vignette*, in P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15° al 20° secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988; per una prospettiva più ampia sulla caricatura italiana, cfr. A. Bocchi, *La satira al tempo di Mazzini*, in C. Bibolotti, A. Bocchi e C. A. Calotti (a cura di), *La satira al tempo di Mazzini*, cit., pp. 11-16.

barricate, sulle quali il caricaturista Sebastiano de Albertis agitava uno sproporzionato sciabolone. Nacque nel momento in cui si percepì l'indispensabilità di colpire il nemico anche col ridicolo.¹³

Dunque, le immagini caricaturali, nel periodo dal '48 fino al decennio postunitario, viaggiano con una grande agilità da persona a persona, trovando nel supporto giornalistico la struttura ideale per una diffusione più veloce e ampia. Le caricature giornalistiche iniziano così a rappresentare nel campo dell'immagine

[...] la principale, o almeno, la più continua, modalità di rappresentazione visiva dell'attualità, anche rispetto alla produzione, più episodica e meno incline alle dinamiche di "fidelizzazione", per così dire, delle stampe sciolte in litografia. In un contesto italiano in cui fanno grande fatica ad affermarsi o addirittura non esistono le grandi illustrazioni [...] che riscuotono grande successo negli altri Stati Europei, la deformazione caricaturale sovrasta nettamente l'informazione visiva di tipo cronachistico o reportagistico, e spesso arriva a farne le veci.¹⁴

Rispetto alle molto più costose litografie su stampe sciolte, solo la caricatura giornalistica «riesce a insinuarsi nell'effimero dei mutamenti politici quotidiani»,¹⁵ adottando quindi spesso un linguaggio cronachistico. Il fenomeno del giornalismo umoristico illustrato si pone quindi «all'origine della comunicazione di massa», «anche se nasce e si sviluppa in una società, come quella italiana di metà Ottocento, che ancora non si può definire industrializzata, né tantomeno "di massa"»: ¹⁶ come sottolinea Sandro Morachioli, bisogna infatti considerare che l'efficacia di questi giornali dipendeva sia dalle tirature (e quindi dalla loro diffusione) sia dalle reazioni che essi riescono a suscitare nei lettori. Tra i giornali

¹³ E. Gianeri, *Storia della caricatura europea*, cit., p. 55.

¹⁴ S. Morachioli, *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica dal 1848 all'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 19-20. Il libro di Morachioli rappresenta un importante contributo sul giornalismo umoristico italiano, impostato per casi di studio, (diversificati per contesto geografico e storico, pubblico, struttura e orientamento) e focalizzato soprattutto su questioni che incrociano sociologia e storia dell'arte. L'autore è attento all'analisi dello stile figurativo dei principali caricaturisti e al confronto tra di essi, tenendo conto dell'influenza preponderante esercitata dal modello della caricatura giornalistica francese e degli intrecci bidirezionali tra caricatura giornalistica e pittura. Per il presente paragrafo ci serviremo del suo libro – che d'ora in avanti indicheremo con la sigla IR – come repertorio di una serie di importanti informazioni generali utili per la descrizione del fenomeno del giornalismo umoristico.

¹⁵ IR, p. 77.

¹⁶ IR, p. 5.

illustrati, in effetti, solo quelli umoristici arrivano a imporsi a livello commerciale nel periodo compreso dal 1848 all'Unità.

Non sempre comunque i giornali umoristici ottocenteschi contengono caricature grafiche, o non da subito. Questi fogli presentano però una complessiva uniformità, nell'imitazione del modello francese (per i toni, la struttura, i motivi, l'utilizzo della caricatura come arma di combattimento) della *petite presse* satirica degli anni Trenta, a cui a più riprese abbiamo accennato.¹⁷ Le riviste parigine imitate sono quelle fondate e animate da Charles Philipon: «La Silhouette», «La Caricature», «Le Charivari», «Le Journal pour Rire», «Le Journal Amusant». Come i fogli francesi, anche l'andamento di quelli italiani dipende fortemente dal succedersi degli avvenimenti politici, dunque dalla censura e dalle diverse leggi sulla stampa. Emblematicamente, un articolista anonimo del «Fischietto» afferma: «se siete un giornalista, vi auguro un processo. I processi sono ai giornalisti, come le decorazioni al soldato sul campo di battaglia».¹⁸ Il caso più caratteristico, in questo senso, è rappresentato dal giornale genovese democratico «La Strega», che subisce 24 processi nei suoi 6 anni di esistenza, con conseguenti arresti, riprese, sospensioni, sistematici sequestri che mettono in atto una vera e propria strategia di logoramento.¹⁹ Si possono così delineare, proprio in base al vario andamento della libertà di stampa, tre fasi 'esplosive' per il fenomeno del giornalismo umoristico, che complessivamente dura dal 1848 al 1870: la prima, del 1848-1849, che registra la maggiore produzione di giornali in assoluto; la seconda, del 1856-59; e l'ultima, del 1860-1861.

Il 'diluvio giornalistico'²⁰ (riguardante tutte le tipologie di giornale) del biennio 1848-1849 dipende dall'allentamento della censura come conseguenza dell'ondata rivoluzionaria. Vengono infatti concesse le Costituzioni nella maggior parte degli Stati italiani, a cominciare dalla Sicilia (febbraio 1847), dallo Stato Pontificio retto dal 'papa liberale' Pio IX (marzo 1847), seguito dalla Toscana (maggio 1847) e dal Piemonte (ottobre 1847). In seguito, lo Statuto Albertino – firmato da Carlo Alberto il 4 marzo e pubblicato il 5 marzo del 1848 –

¹⁷ I *petits journaux* umoristici formano parte di quella grande congerie della *petite presse* che si sviluppa nella Francia della Monarchia di Luglio e che comprende tutti i fogli di piccolo formato apolitici (o dichiarati tali per via della censura) che ospitano la sottoproduzione poetica e romanzesca. Tra questi si situano fogli letterari, femminili, di moda, professionali.

¹⁸ Anonimo, *Ghiribizzi*, «Il Fischietto», 1 gennaio 1852.

¹⁹ Cfr. IR, p. 89.

²⁰ *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento* è anche il titolo del libro collettaneo sul giornalismo umoristico promosso dal centro APICE (a cura di A. Negri e M. Sironi, Milano, Skira, 2007).

confermerà il principio della libertà di stampa, «demandando ad una legge da emanarsi più tardi la repressione degli abusi», legge che verrà promulgata il 26 marzo.²¹ Le procedure censorie vengono quindi semplificate, la censura preventiva viene sostituita con quella repressiva, permettendo ai nuovi giornali una forte caratterizzazione politica.²² «La legge appariva relativamente larga e liberale, e più liberale comunque della legislazione francese prequarantottesca alla quale si richiamava».²³ La caratterizzazione politica dei giornali del 1848 – e cioè quando in quasi tutto il paese si instaurano regimi liberali – deve essere intesa

[...] nel doppio senso che la generalità dei fogli apparsi in quei mesi fecero del dibattito e dell'informazione politica il loro compito precipuo, e che essi si configuravano come espressione di gruppi e circoli politici più o meno consistenti e definiti che se ne servivano per influire sull'opinione pubblica, utilizzandoli come centri di aggregazione di correnti o come strumenti di pressione.²⁴

Gli stessi giornalisti si rendono conto della missione fondamentale che arriva ad acquistare il giornalismo, come guida e orientamento nella politica, strumento fondamentale per permettere agli intellettuali di conoscersi e fare gruppo al fine di promuovere più efficacemente l'avanzamento e il progresso, per il benessere del popolo.²⁵ I giornalisti e i caricaturisti sono anche consapevoli della straordinaria potenza dell'esplosione del fenomeno, tanto da inserire spesso, sia a livello grafico che letterario, il motivo dell'inondazione o invasione giornalistica,²⁶ considerevole al punto che quasi ogni città è provvista del suo foglio. Pensiamo che

²¹ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in A. Galante Garrone e F. Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento*, Roma-Bari, Laterza, 1979, in V. Castronovo e N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. 2, pp. 250-569, p. 300. Per approfondimenti, cfr. Ivi, pp. 297-307, soprattutto sulle leggi incentrate sul funzionamento dei periodici, con annesso elenco dei reati punibili attraverso la stampa e le relative pene (pp. 301-302).

²² Dina Bertoni Jovine sottolinea, a proposito dei periodici popolari, che in realtà la legge ufficializza un fatto concreto poiché «la censura esercitata con assoluta severità dallo Stato Pontificio e con un apparato burocratico estremamente complicato [...] era quella appunto che più facilmente delle altre invitava alle evasioni» (*Introduzione*, cit., p. XII).

²³ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 302.

²⁴ Ivi, p. 307.

²⁵ Sulla missione del giornalismo si esprimono in molti, a partire da Mazzini: per alcune di queste dichiarazioni, rimandiamo a Ivi, pp. 308-309.

²⁶ Ricordiamo ad esempio le vignette *Quando i globi aerostatici si formano di carte poco consistenti, non è meraviglia se si accendono e cadono* di M. Mattei («L'Arlecchino», 16 agosto 1848), in cui i giornali invadono il cielo formando mongolfiere; o *Diluvio costituzionale*, sempre

a Milano, tra le Cinque giornate e il ritorno degli austriaci, si pubblicano 50 giornali; in Toscana, tra il 6 maggio 1847 e il 6 maggio 1852 (data dell'abolizione dello Statuto), molti più di 100; a Palermo, dalla rivoluzione del gennaio 1848 alla restaurazione (maggio 1849), circa 140.²⁷ Come racconta Della Peruta:

Nella maggior parte dei casi si trattò di foglietti effimeri, frutto di iniziative estemporanee e personali prive di qualsiasi base economica, che ebbero vita stentata e morte precoce, spesso dopo pochi numeri, ma parecchi furono anche i giornali che, impostati fin dall'inizio con il sostegno di uomini politici di primo o di secondo piano, con una più o meno adeguata copertura finanziaria e con una seria struttura redazionale, riuscirono ad avere una periodicità serrata, quotidiana o trisettimanale, e una durata che permisero loro di acquisire una fisionomia ben definita, di ritagliarsi un proprio spazio nel mercato e di svolgere una specifica funzione di orientamento di strati particolari dell'opinione pubblica.²⁸

Oltre ai problemi legati al finanziamento,²⁹ la vita dei singoli giornali è spesso legata anche all'andamento della libertà di stampa. In ogni caso, in questo periodo ogni fazione politica possiede il suo giornale ufficiale di riferimento, ai quali si affiancano i periodici popolari, i quotidiani popolari a basso prezzo (il primo esempio è rappresentato dalla «Gazzetta del popolo»), e quelli umoristici, la cui moda viene lanciata da «L'Arlecchino» di Napoli nel marzo 1847,³⁰ seguito dal milanese «Lo Spirito Folletto», il fiorentino «Il Lampione», il romano «Il

di Mattei («L'Arlecchino», 10 aprile 1848); oppure *Commercio in voga* (anonima, «Il Lampione», 5 dicembre 1848).

²⁷ Cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 311.

²⁸ Ibidem.

²⁹ «Se la maggior parte dei quotidiani politici restavano in vita soltanto grazie all'apporto di finanziatori interessati, per i periodici illustrati e di varietà e per le riviste culturali l'equilibrio di gestione era spesso la condizione essenziale per la sopravvivenza del periodico» (Ivi, p. 321). Periodici con buona diffusione furono «L'Italia del popolo» di Mazzini (che superò nel momento più fortunato le 2500-3000 copie) e «Il Crepuscolo» di Tenca (che arrivò, nel 1856-1857 ai 2500 associati), ma essi vanno considerati comunque come eccezioni poiché generalmente i giornali arrivavano, nella condizione migliore, a 500-600 abbonati.

³⁰ Come esempio dell'influenza della censura e delle vicende politiche sulla chiusura o apertura dei giornali, pensiamo proprio al giornale napoletano «L'Arlecchino», i cui redattori, alla revoca della Costituzione operata da Ferdinando II, scendono nelle barricate di Via Toledo. La loro protesta provocherà la devastazione della redazione e la soppressione del giornale al numero 103. Il giornale risorgerà poi, ad opera di Nemo (Giuseppe Orgitano) e il Pompieri (Luigi Coppola), nel novembre 1860, quando re Lasagna, figlio di Ferdinando, reintroduce la Costituzione. Esso sopravvive comunque solo fino agli inizi del 1861 (cfr. E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, p. 46).

Don Pirlone»,³¹ il palermitano «La Forbice». I giornali umoristici sorgono numerosissimi e spesso risultano più vitali dei giornali politici ‘seri’.³² Per avere un’idea della percezione dell’importanza di questi giornali da parte dei contemporanei, si possono leggere le seguenti parole di un anonimo articolista (probabilmente Angelo Brofferio) riguardanti in particolare il contesto piemontese:

Qual è la stampa che poté sostenersi in Piemonte? Non è quella che con nobili e studiose meditazioni pigliò a discutere le leggi e gli interessi del paese. La Concor dia, Il Progresso, l’Eguaglianza, La Croce di Savoia e molti altri furono abbandonati dai sottoscrittori. Il Parlamento, l’Opinione, l’Armonia e la Voce della Libertà non vivono che per condizioni eccezionali o di cose o di persone. La simpatia del paese si dichiarò fragorosamente per «Il Fischietto» e compagni; le laide caricature del Redenti e gli articoli di Fra Satana e Fra Brrr divennero la forza, l’autorità, la sapienza della patria, e il governo fu costretto a patteggiare con essi, perché anch’essi governo, e forse più forti e potenti del governo stesso.

O Piemontesi! Un saggio ha detto che per conoscere un popolo vuolsi domandare il libro che legge; e voi, o Piemontesi, il libro che leggete è «Il Fischietto»!»³³

Anche se la loro vita è spesso breve o brevissima, il successo di questi fogli risulta dunque molto forte. A questo livello, comunque, le tirature non sono alte,

³¹ Il «Don Pirlone» viene definito da Gianeri come «il più spericolato, coraggioso, periodico di quest’alba della caricatura italiana [...] che osò combattere a Roma, e a viso aperto, lo strapotere temporale dei pontefici» (Ivi, p. 49). Sul giornale, stampato negli anni della Repubblica Romana, sono stati condotti diversi studi, tra cui quello recente di I. Torelli, *Il ’48 a Roma, Il “Don Pirlone” e “La Grande Riunione”*, in A. Negri e M. Sironi (a cura di), *Un diluvio di giornali*, cit., pp. 16-37, nel quale il giornale viene messo a confronto con la pubblicazione «La Grande Riunione», che risale invece al periodo posteriore alla caduta della Repubblica Romana. Rimandiamo allo scritto di Gec, *I caricaturisti del Risorgimento* (cit.), per una panoramica più dettagliata sui periodici umoristici italiani dell’Ottocento, anche oltre il periodo considerato nel nostro studio.

³² A tal proposito sottolineiamo che nell’«Annuario Statistico Italiano» del 1858, Guglielmo Stefani si pronuncia contro la povertà giornalistica italiana rispetto alla situazione degli altri stati europei (soprattutto della produzione inglese, francese e statunitense), evidenziando però l’eccezione rappresentata dal giornalismo umoristico, soprattutto in area lombardo-piemontese. Sarcasticamente egli commenta: «udimmo spesso correre l’epigramma, questi essere i più seri giornali d’Italia. Ad ogni modo gli è troppo singolare, che in quest’ultima prova di letteratura politica, dalle poesie di Giusti all’Asino di Guerrazzi, e dall’Arlecchino al Fischietto, non ci sia riuscito bene che il ridere» (*Cenni statistici sulla stampa periodica in Italia*, cit. in IR, p. 19).

³³ [A. Brofferio?], *Libertà di stampa e libertà di persona*, «La Voce della Libertà», 8 giugno 1853. L’attribuzione a Brofferio è ipotizzata in IR.

considerando la distribuzione essenzialmente locale e per abbonamento di tali pubblicazioni.³⁴

Dopo la sconfitta del movimento rivoluzionario con la battaglia di Novara e il ritorno dell'assolutismo – a parte l'unica eccezione dello Stato Sardo, in cui la libertà di stampa permetterà la sopravvivenza del giornale umoristico politico torinese di orientamento monarchico-costituzionale «Il Fischietto», il quale uscirà con continuità addirittura dal 1847 al 1916 – la censura si inasprisce nuovamente e i giornalisti tornano a tacere, e con loro i giornali. Come conseguenza di un momento di relativa tranquillità politica, si registra una nuova ondata giornalistica a partire dal 1856, in cui il giornalismo – chiaramente condizionato dalla censura – non si occuperà mai direttamente di politica. Parallelamente a ciò che accade in Francia dopo le leggi censorie del 1835 sulla caricatura politica, questo tipo di giornalismo mondano e innocuo non rinuncerà totalmente a trattare di politica e attualità, ma lo farà velatamente, sviluppando uno stile allusivo, fondato sulle metafore e i doppi sensi. Particolare rilevanza acquisisce al suo interno la cronaca teatrale, in quanto «unica attestazione costante di cronaca cittadina».³⁵ Questa nuova tipologia di periodico umoristico non politico viene inaugurata dal giornale torinese «Il Pasquino», a partire dal gennaio 1856. Tale giornale – di 8 anziché di 4 pagine e con un numero maggiore di vignette, presenti non solo nella terza pagina – si rifà ai modelli parigini del «Journal Amusant» e del «Journal pour Rire». Esso vuole incarnare una tipologia di giornale capace di oltrepassare

[...] le barriere censorie e doganali dei vari stati italiani, che impedivano la circolazione del “politico” «Il Fischietto» in territori non piemontesi. Si pensava, comprensibilmente, che i messaggi unitari avessero più possibilità di filtrare attraverso un

³⁴ Gli ostacoli all'ampiamiento del mercato sono rappresentate dall'alto tasso di analfabetismo (il Lombardo-Veneto è l'unico Stato italiano in cui, dal 1818, è in atto l'obbligo dell'istruzione primaria), l'alto prezzo dei giornali, le difficoltà di distribuzione (non esistono punti di vendita specifici, come le nostre edicole, ma i giornali si vendono in pochi negozi, o nelle tipografie e nelle sedi di redazione, o ancora presso gli strilloni). Cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., pp. 315-317. Per avere un'idea della media delle tirature dei giornali in quest'epoca, cfr. Ivi, pp. 318-320.

³⁵ «Il cronista teatrale potrà inoltre esercitare una valida missione, soprattutto se saprà conservare indipendenza ed etica professionale [...] E guai a coloro invece che si lasceranno trasportare da simpatie o “passioni” personali» (S. De Stefanis Ciccone; I. Bonomi e A. Masini, *La stampa periodica milanese nella prima metà dell'Ottocento. Testi e concordanze*, vol. I, Pisa, Giardini, 1983, p. XXXII).

giornalismo ostentatamente frivolo e ridanciano, con caricature sociali e di costume ma mai esplicitamente politiche.³⁶

Il giornale offre poi un modello riproducibile anche in contesti politici più restrittivi in termini di stampa. Viene imitato per primo dalla «Lanterna di Dio-gene» (Firenze, 17 maggio 1856), innescando quindi una moltiplicazione di giornali di tale tipologia, sebbene non paragonabile affatto ai numeri dell'inondazione giornalistica quarantottesca. Nonostante ciò, i contemporanei percepiscono fortemente anche questa nuova invasione caricaturale, come si deduce dal seguente estratto di un articolo riferito al contesto milanese:

Quanto alle *caricature*, Milano sta per essere inondato o *caricato*. I giornali *umoristici* con *caricature* spuntano o minacciano di spuntare come i funghi quando è piovuto nel mese di agosto. Caricature da Venezia, caricature da Torino, caricature da Firenze, da Napoli... insomma l'Italia è tutta una *caricatura* e gl'Italiani restano necessariamente... *caricati*!³⁷

Con la seconda ondata rivoluzionaria del biennio 1859-1860, che condurrà in maniera decisiva all'indipendenza e all'unità italiana, il giornalista-buffone, dopo i bisbigli velati, torna a gridare: il giornalismo umoristico si fa di nuovo politico, collegandosi alla tradizione quarantottesca. Emblematico del passaggio dal giornalismo apolitico degli anni Cinquanta a quello battagliero della seconda guerra d'indipendenza è il giornale milanese «L'Uomo di Pietra» (1856-1861). Vicino all'impostazione di quest'ultimo, ma più esplicitamente battagliero risulta «Il Pungolo», fondato nel 1856 a Venezia e poi stabilitosi a Milano dopo una prima sospensione avvenuta nel gennaio 1857.³⁸ Su uno dei periodici di questi anni si può leggere un articolo di Cletto Arrighi che funziona come una testimonianza di quanto questo genere di scrittura, proprio per la sua costitutiva ambiguità, per la possibilità di alludere e giocare su doppi e tripli sensi, sia strettamente collegato alla censura, ai periodi di crisi, di restrizione della libertà:

Quella strategia, che, come la militare, ha le sue marcie e contromarcie, le sue imboscate e strattagemmi [*sic*] e sorprese e finti attacchi, fu chiamata con vocabolo

³⁶ IR, p. 249.

³⁷ BTZ, *Corrispondenza-Milano*, «Il Pasquino», 9 novembre 1856.

³⁸ Entrambi i giornali rappresentano il primo cenacolo della scapigliatura milanese, ma dimostrano a più riprese una vicendevole rivalità (su cui cfr. L. Romaniello, *'L'Uomo di Pietra' e 'Il Pungolo': due periodici tra umorismo e letteratura*, in N. Del Corno e A. Porati, *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 146-161).

quasi inglese *umorismo*, il quale quanto più è vivace e leggero nella forma, tanto più è serio nel fondo. Strumento codesto che si dovrà gettare quando la libera frase potrà mettersi esplicita, coraggiosa, intera, in luogo di quella che adesso una stolidità di censura non ci permette quasi neppure di pensare. In generale si crede che l'umorismo sia quel non so che dell'arte per mezzo del quale si fanno ridere i lettori. Sì; anche il riso a suo tempo è una bella cosa, e felici gli scrittori che a suo tempo sanno suscitare. Però questo sarà tutt'al più una maniera speciale dell'umorismo; ma non comprende intero il concetto di esso. [...] / Anche la forma umoristica servì a rendere in questi ultimi anni la letteratura milanese. Il pericolo continuo di esser colpiti in cui stanno i giornali militanti, quell'ansia nei lettori di scoprire la significazione nascosta nelle frasi che sono già passate sotto gli occhi degli stolidi commissari di censura, e tutto in fine quel lavoro di interpretazione che rende per così dire il pubblico che legge, collaboratore e complice dei giornalisti... tutto contribuisce a vivificare e a tener desto lo spirito letterario nella mia schiava città.³⁹

Va notata anche la distinzione tra riso e umorismo – sulla quale torneremo nel prossimo paragrafo – e la forte importanza della complicità e dei lettori per questo genere, confermando ciò che si era osservato nella Parte Prima.⁴⁰

Tuttavia, il successo del giornalismo umoristico politico comincia a svanire già nel periodo postunitario, quando il giornalismo si evolverà verso una più ampia distribuzione e un'apertura verso il mercato e l'imprenditorialità.⁴¹ Dopo il mirabile modello del «Fanfulla», il genere del giornalismo umoristico declinerà definitivamente nel 1870, a causa di una serie di fattori tra i quali la caduta della tensione risorgimentale, lo sviluppo dei mezzi di comunicazione e la trasformazione della società italiana:

³⁹ C. Arrighi, *Cinque mesi. Memorie d'un ex repubblicano*, «La Cronaca Grigia», 29 dicembre 1860.

⁴⁰ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. I, par. 2.

⁴¹ Possiamo citare un episodio di operazione imprenditoriale relativo al giornalismo umoristico illustrato: l'iniziativa di Sonzogno con il nuovo «Lo Spirito folletto», a partire dal 6 giugno 1861. Non a caso, nel numero del 6 febbraio 1862, il giornale dedica un articolo alla commemorazione di Philippon, creatore della caricatura politica e del suo utilizzo in senso industriale attraverso i diversi giornali che egli fonda, importanti modelli per i giornali umoristici italiani (cfr. IR, p. 301). Anche al di là de «Lo Spirito folletto», Sonzogno punta sull'immagine e sull'illustratore più che sugli scrittori; inoltre «inverte il rapporto economico tra i 'magazzini' (o le 'illustrazioni') e i giornali umoristici, creando delle riviste di attualità e varietà enciclopediche a basso prezzo, e delle riviste umoristiche a prezzi sostenuti, ma di maggiore qualità tipografica ed illustrativa, contribuendo così in maniera decisiva ad una forte estetizzazione dell'immagine giornalistica di tipo satirico-umoristico» (IR, p. 304). Egli, infine, si dimostra abile nell'intercettare strategicamente nuove fasce di pubblico, come quella femminile, in particolare quella delle madri (cfr. IR, pp. 312-314).

[...] cambia l'industria della carta stampata, ne mutano strutturazione, finanziamenti e distribuzione; ed i giornali umoristici, che rientrano nella fascia delle pubblicazioni per acculturati, non riescono tramite l'abbonamento, loro principale forma di diffusione, a reggere la concorrenza dei fogli d'informazione varia, più accetti al mercato.⁴²

Come si diceva, i fogli umoristici ottocenteschi presentano una generale uniformità, soprattutto nella prima fase, derivante dall'imitazione del modello dei *petits journaux* satirici francesi: il formato è generalmente di 30x20 cm, in 4°, il testo strutturato su due colonne, con caricatura situata in terza pagina.⁴³ Anche le tecniche di riproduzione delle immagini risultano tendenzialmente uniformi: litografia, soprattutto in penna, e incisione su legno di testa.⁴⁴ Inoltre, proprio per motivi legati alla censura, quasi mai gli articoli vengono firmati: al posto delle firme incontriamo sigle, pseudonimi o l'anonimia. Alle volte poi uno stesso pseudonimo viene adoperato da più autori, oppure passa cronologicamente da un autore all'altro. Tale caratteristica si fa espressione anche del carattere corale di questa letteratura giornalistica, della creazione di una *koiné* collettiva tra i giornalisti-scrittori, il cui gioco di rimandi e ammiccamenti si ripercuote dagli autori al pubblico, continuamente e direttamente chiamato in causa, sollecitato a decodificare le allusioni e i riferimenti a un comune contesto culturale e socio-politico:

⁴² D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. Collodi, *Opere*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1995, pp. XI-LXII, p. XXXII.

⁴³ Un'eccezione è costituita da «Lo Spirito Folletto», che presenta una struttura a tre colonne, a imitazione – anche per la proporzione tra testo e immagini – del parigino «Le Charivari». Il giornale, come fa notare Morachioli (IR, pp. 35-36), si distingue altresì per le tecniche di stampa, poiché – sempre a imitazione della caricatura giornalistica francese degli anni Trenta e Quaranta – preferisce la matita alla penna litografica, anticipando di una decina d'anni gli altri periodici italiani. Altri giornali che preferiscono la struttura a tre colonne sono «Il Fischietto» (dal 1855) e «La Lanterna Magica» (dal 1848). I periodici politici ufficiali presentano invece una scrittura distribuita su tre o quattro colonne; le pagine totali sono spesso quattro (più raramente sei), il formato *in folio* o *atlante* (cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 311). Sulla distribuzione e organizzazione della materia, le condizioni materiali di mercato e circolazione dei giornali, cfr. Ivi, pp. 307-329.

⁴⁴ Cfr. IR, p. 36. Per quanto riguarda le innovazioni tecniche sulla stampa in generale, in Italia arrivano molto più lentamente che in altri paesi più avanzati dal punto di vista industriale: per lungo tempo si adoperano i torchi di legno o quelli di ferro. L'introduzione dei torchi meccanici – che riduce di molto i tempi di produzione – viene contrastata dai tipografi lavoratori per il timore che essa potesse incidere negativamente sull'occupazione: cfr. Ivi, pp. 314-315.

Giocato tutto sulla creatività verbale, sulle diversioni metaforiche, sugli intrecci multimediali fra parola, caricatura artistica o musica, sull'uso e riuso – fra transizioni e sviluppi – di modi di dire, motivi e clichés satirici, il “giornalismo umoristico” era elemento indispensabile di quella corallità, anche dell'invenzione.⁴⁵

Proprio per essere realmente popolari, questi giornali impiegano, oltre che un tipo di scrittura breve e ritmata (obbligata anche per esigenze di spazio e velocità di composizione e pubblicazione), una serie di generi popolari, come il dialogo, l'aneddoto, il racconto o il ritratto a forte valenza narrativa. La lingua inoltre è semplice, e la sintassi esibisce un alto grado di prosasticità.

Come la vignetta d'intestazione – «luogo in cui si coagulano e si condensano visivamente gli orientamenti politici del giornale», «sua immagine di rappresentanza e il suo emblema, sua testa e il suo cuore simbolico e grammatico», con un peso specifico diverso rispetto alle altre immagini, anche perché viene pubblicata in tutti i numeri del giornale»⁴⁶ – anche il programma dei giornali assume un forte rilievo: viene pubblicato solitamente al termine dell'anno e propone in forma di avviso metaletterario le finalità ideali del giornale.

Importante risulta il collegamento tra i diversi giornali in termini di dibattiti e polemiche, scambio di motivi, immagini,⁴⁷ rubriche, per la circolazione e la problematizzazione delle idee e la creazione di un fronte comune per la guerra ideologica, parallelamente a quella concreta combattuta sui campi di battaglia.⁴⁸ Oltre che l'adozione di alcune tecniche caricaturali preferenziali come l'animale umanizzato – soprattutto nella variante dell'animale araldico, che personifica le diverse nazioni – si diffondono gli stessi bersagli politici (Radetzky, Pio IX, Cavour, Carlo Alberto di Savoia, Ferdinando II di Borbone, i codini-reazionari), su cui spesso si costruiscono luoghi comuni umoristici, come per Luigi Napoleone, appellato da più parti «il nipote zio» come esito di un confronto degradante con l'illustre zio; e ancora gli stessi schemi iconografici, ad esempio per la rappresentazione di Padre Tempo o di Garibaldi; o una gamma di motivi e immagini comuni, come nel caso dell'immaginario diabolico,⁴⁹ del motivo del caricaturista

⁴⁵ D. Marcheschi, *Introduzione* a C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. III, pp. 21-62, p. 33.

⁴⁶ IR, pp. 86-87.

⁴⁷ Per un esempio di scambio e dialogo di immagini, cfr. IR, pp. 138-139.

⁴⁸ Ricordiamo che molti caricaturisti, giornalisti e litografi si arruolano nelle guerre di indipendenza: cfr. E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit.

⁴⁹ L'immaginario diabolico risulta evidente soprattutto negli elementi programmatici dei giornali: titoli, sottotitoli o vignette d'intestazione. Pensiamo al sottotitolo del giornale «La

in viaggio alla ricerca di un soggetto, del magnetismo, degli scacchi come gioco di potere, della satira misogina. Oltre a ciò, nei giornali, come per contagio, si diffondono le medesime tendenze figurative, come l'utilizzo, a partire dal 1848, dell'allegoria, che arriverà nei primi anni Cinquanta a costituire un vero e proprio sottogenere nelle illustrazioni giornalistiche satiriche,⁵⁰ «in grado di funzionare o come diversivo e stacco nel flusso di figurazione satirica, o come espediente di retorica visiva per i momenti più gravi».⁵¹ Ancora, i giornali adottano gli stessi modelli esteri per i linguaggi figurativi, primo fra tutti quello visionario di Grandville, le cui immagini presenti ne «L'illustration» (il più importante giornale illustrato parigino) vengono ampiamente riprese se non addirittura 'rubate' dai giornali italiani. Inoltre, i giornali sono interessati agli stessi fenomeni di inversione semantica dei motivi, da collegare a eventi di attualità politica: è il caso del voltafaccia di Pio IX, che provoca «l'improvvisa senescenza di un'intera produzione celebrativa. [...] Nel 1850-1851, il riflusso ha capovolto anche i simboli. Nel

Strega»: «giornale satirico infernale nell'antiporta», con annessa vignetta d'intestazione 'infernale'; o ai vari «Il Diavolo», «Il Diavolo Zoppo», «Il Diavolo a quattro», «Il Diavolo Rosa», «Il Diavolo Verde», «Il Diavoletto» (cfr. Ivi, p. 60). Questa frequenza va collegata, come evidenzia Morachioli, alla popolarizzazione del gusto per il romantico e il macabro, assorbiti in Italia soprattutto dalle riviste di orientamento repubblicano, «in cui il radicalismo linguistico si associa a quello visivo, e l'immaginario infernale comincia a funzionare come una sorta di distintivo di appartenenza. Le vignette d'intestazione lo mostrano abbastanza chiaramente. Un filo rosso unisce i diavoli de «Lo Spirito Folletto» di Milano ai mostriciattoli de «La Lanterna Magica» di Firenze» (IR, p. 84). Per il collegamento tra i giornali attraverso le vignette 'infernali', cfr. IR, pp. 84-85.

⁵⁰ Sull'uso dell'allegoria nelle arti figurative e nelle caricature giornalistiche nel periodo che ci interessa, cfr. IR, pp. 177-186. Come dimostra Morachioli, *Il Don Pirlone a Roma. Memorie di un Italiano dal 1° settembre 1848 al 31 dicembre 1850* – libro illustrato in tre volumi pubblicato da Michelangelo Pinto nel 1850 e direttamente ispirato al periodico romano quarantottesco «Il Don Pirlone» – rappresenta «una cerniera tra i supporti delle stampe politiche allegoriche e quelli dell'immagine giornalistica; e un anello di congiunzione tra i linguaggi della figurazione caricaturale e quelli della produzione allegorica» (IR, p. 186). Il libro, uscito a Torino, uno dei centri più importanti dell'editoria italiana grazie soprattutto al lavoro di Giuseppe Pomba e Alessandro Fontana, rende evidente il successo del giornalismo satirico al di fuori dei confini regionali. Rappresenta inoltre uno dei rari casi in cui vengono impiegate le immagini satiriche in funzione retrospettiva, poiché si tratta di immagini non attuali. Precedentemente invece, immediatamente dopo il biennio 1848-1849, pure venivano riletti gli eventi appena trascorsi attraverso le immagini caricaturali, ma «in senso più attualizzante che storiografico», evidenziando «il grado di fortissima politicizzazione della storia recente, esibendo semmai la volontà e la funzione di elevare l'attualità al rango di storia» (IR, p. 194).

⁵¹ IR, p. 184.

giro di due anni gli oggetti che formavano l'alfabeto araldico della lotta all'oppressione straniera sono diventati contrassegni sanguinolenti di quella stessa oppressione». ⁵² Ancora, attraverso l'espedito della personificazione applicato alle singole testate, i giornali dialogano tra loro facendosi guerra o esprimendo vicendevole solidarietà. Si crea quasi immediatamente

[...] un circuito comunicativo interno e privilegiato. A dispetto della loro diffusione locale, era infatti consuetudine, per le redazioni dei giornali satirici, non solo scambiarsi le copie a vicenda, di città in città, ma anche pubblicare articoli e immagini altrui. A volte si trattava di esplicite citazioni. Altre volte erano veri e propri furti, favoriti dall'assenza di leggi sulla proprietà artistica e letteraria in grado di funzionare in tutti gli stati preunitari. ⁵³

All'interno del singolo giornale si può registrare inoltre una forte interdipendenza testo-immagine, che comporta scambi di motivi e di tecniche dall'uno all'altro supporto (l'utilizzo, ad esempio di una scrittura ad alto contenuto di immagini). Un elemento di esplicito legame tra testo e immagine è rappresentato naturalmente dalla didascalia, la quale assume spesso la funzione di rendere più comprensibili le immagini, incanalando la loro costitutiva polisemia in un senso unico e chiaro. ⁵⁴ Anche al di là della didascalia, accade che le immagini illustrino gli articoli (primo fra tutti l'editoriale) o, viceversa, che gli articoli spieghino o

⁵² IR, p. 229.

⁵³ IR, p. 11. Sul 'furto' delle immagini e sulla circolazione di esse in base al contesto socio-giuridico europeo, si veda S. Le Men, *Il 1848 in Europa. L'immagine «alla conquista dell'ubiquità»*, in Id. (a cura di), *Le rivoluzioni del 1848. L'Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte*, Catalogo della mostra (Parigi, Assemblée Nationale; Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano; Prangins, Musée National Suisse; Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), Torino, Associazione Torino Città Capitale Europea, 1998, pp. 19-41.

⁵⁴ Cfr. A. Sanciaud-Azanza, *Le texte au service de l'image dans l'estampe volant du XVIII^e siècle*, «Bibliothèque de l'École des chartes», 158, 2000, pp. 129-170. Bisogna pensare che anche gli stessi personaggi politici risultano difficilmente identificabili «in una società ancora complessivamente povera di immagini» (IR, p. 101). Sempre allo scopo di una più immediata comprensibilità risponde l'utilizzo di motivi e schemi visivi provenienti dall'iconografia sacra, come quello del calvario o della resurrezione, che non vanno letti quindi in funzione di parodia antireligiosa ma appunto come sfruttamento di schemi popolari, e dunque dal significato chiaramente decodificabile.

commentino delle immagini.⁵⁵ Non a caso S. Le Men definisce la cultura quarantottesca come una «cultura leggibile», in cui «il testo chiarisce l'immagine che, a sua volta, semplifica l'accesso allo scritto».⁵⁶

Nonostante la complessiva uniformità che abbiamo appena provato a descrivere, il particolarismo politico italiano preunitario si traduce anche in un particolarismo giornalistico, anche naturalmente all'interno dell'area del giornalismo umoristico, soprattutto dal punto di vista degli stili, dei linguaggi figurativi utilizzati, della maggiore o minore dipendenza dal modello caricaturale francese, delle strutture e dei contesti editoriali, del livello di pressione della censura, della

⁵⁵ Nella prima fase, tuttavia, è il testo a prevalere sull'immagine, anche considerando le gerarchie tra giornalista e disegnatore e il fatto che quest'ultimo non viene quasi mai concepito come un ideatore, ma come un esecutore, una «appendice visiva» del giornalista, come dimostrano le ricerche di Morachioli. Ciò dipende dalla diffusione, nell'Italia della prima metà dell'Ottocento, di un'accezione soprattutto letteraria del termine «caricatura», sentita all'epoca come difficilmente legittimabile sotto il punto di vista visivo. Un'eccezione è rappresentata, in contesto milanese, dall'articolo pionieristico *La caricatura* di Riccardo Ceroni, uscito nel 1845, che ripercorre la storia della caricatura visiva, dimostrandosi molto informato sulle pubblicazioni europee a riguardo. Significativamente, in un tentativo di legittimazione 'alta' della caricatura visiva, l'autore consiglia ai disegnatori di provarsi nell'illustrazione della satira del *Giorno* di Parini o della *Seduta dei Pitagorici* di Foscolo (cfr. IR, pp. 33-35). Per quanto riguarda poi le gerarchie tra giornalista e disegnatore, bisogna pensare che anche a livello legale, secondo la legge sulla stampa, la responsabilità penale di testi e immagini spetta al gerente del giornale; in alcuni casi viene perseguito anche lo scrittore, mai il disegnatore. A ulteriore conferma di tale situazione, a differenza che per i giornalisti, i nomi dei disegnatori del biennio 1848-1849 sono quasi sempre assenti nelle cronache del tempo e spesso anche sulle vignette da essi realizzate. In questo periodo, dunque, il disegnatore essenzialmente traduce in immagini le idee del giornalista, fornendo gli «schemi visivi di repertorio su cui i concetti si innestano», come per i casi di Antonio Masutti e Gabriele Castagnola. Nello stesso periodo, al modello del disegnatore-esecutore si affianca quello del disegnatore più autonomo rispetto al testo redatto dal giornalista, e maggiormente consapevole del genere caricaturale, come nei casi di Antonio Greppi e Luigi Mattei. Sempre seguendo il percorso tracciato da Morachioli, le cose cominciano a cambiare nei primi anni Cinquanta, a partire dal caso di Francesco Redenti, primo disegnatore de «Il Fischietto» e primo caricaturista a conquistare progressivamente riconoscimento e popolarità: in concomitanza con la sostituzione della satira tipologica con quella personale, anche il disegnatore inizia a diventare una figura pubblica, riconoscibile, e il mestiere di caricaturista comincia a essere riconosciuto ufficialmente, perdendo la sua anonimata e la caratteristica di esecutore. Tuttavia, a quest'altezza è ancora presente un'ambiguità tra il disegnatore-ideatore e il responsabile delle condizioni materiali della stampa, causando un ondeggiamento di firme sui diversi disegni. Il caricaturista-ideatore cioè non coincide sempre con il disegnatore. Tra la fine del 1854 e il 1855 si imporrà poi un modello di giornali a più caricaturisti – come già succedeva nei giornali satirici francesi degli anni Trenta – ognuno con una sua specifica specializzazione e firma. Con i giornali non politici del 1856-1859 nasce poi la nuova figura del disegnatore-pittore, come nel caso di Guido Gonin.

⁵⁶ S. Le Men, *Il 1848 in Europa*, cit., p. 32.

qualità e delle caratteristiche dello stile letterario.⁵⁷ Ogni periodico presenta dunque caratteristiche peculiari e sarebbe utile e auspicabile provvedere a uno spoglio sistematico almeno delle testate più importanti per disegnarne il percorso e arricchire il complesso quadro del giornalismo umoristico italiano.

In questa sede proveremo a descrivere due di questi periodici, da inserire nell'area della produzione toscana, in particolare fiorentina. Prima, però, considerando il potenziale di ricerca e sperimentazione del modello di scrittura praticato in questi giornali, proveremo a inquadrare il fenomeno del giornalismo umoristico italiano dal punto di vista letterario, in modo da arrivare a definire la peculiarità dell'operazione sul versante che più ci interessa.

2. Umorismo e giornale: il mosaico ritmico della modernità

A differenza di ciò che succede in prospettiva internazionale, il fenomeno del giornalismo umoristico – che si trova all'incrocio tra diversi campi di interesse (storia, letteratura, storia dell'arte, sociologia) – è stato in Italia fin dall'inizio poco studiato, poiché in esso si addensano il pregiudizio critico sul giornalismo

⁵⁷ Morachioli, con i suoi diversi saggi, fornisce delle prove di alcuni aspetti di questa frammentazione. Per quanto riguarda il rapporto con la caricatura francese, lo studioso scrive: «Se le caricature del milanese “Lo Spirito Folletto” e quelle del napoletano “L’Arlecchino” sembrano rappresentare un aggiornamento in certi casi addirittura sorprendente, perché non semplicemente nell’ordine del plagio, dei disegnatori italiani sulla caricatura giornalistica francese, la distanza a tratti siderale delle figurazioni del romano “Il Don Pirlone” e del genovese “La Strega”, mostra come, nonostante certe innegabili ruminazioni iconografiche, gli inizi della moderna caricatura italiana non sono del tutto indipendenti dalla caricatura francese contemporanea, la più in voga in Europa, ma anzi siano spesso riconducibili all’eredità della caricatura rivoluzionaria e talvolta dipendenti da altre forme di figurazione, dalla pittura storica-allegorica alla pittura di genere. [...] Dal punto di vista qualitativo, poi, non mancano degli episodi apicali, come la vena fantastica del disegnatore Mattei che, su “L’Arlecchino” di Napoli, realizza alcune delle più stupefacenti vignette della fase 1848-49» (IR, p. 14). Per quanto riguarda la differenza tra i contesti editoriali, si passa da «veri e falsi editori, editori-tipografi ed editori non tipografi, tipografi senza torchi o tipografi che sono anche litografi, case editrici solide e imprese più artigianali e improvvisate che si affidano a ditte tipo-litografiche esterne» (IR, p. 16). Tra le diverse situazioni, pensiamo alla Tipografia-Litografia Redaelli, responsabile de «Lo Spirito Folletto», in cui proprietario della litografia e proprietario della tipografia coincidono (mentre molti giornali si affidano a litografie esterne), e questa persona è anche l'editore del giornale, Redaelli, il quale apre una nuova generazione di editori-tipografi che organizzano l'editoria in senso preindustriale. Redaelli è anche l'editore milanese dell'importante edizione illustrata dei *Promessi Sposi* (1840-1841), modellata sullo schema del libro illustrato francese (cfr. IR, pp. 35-40).

e quello sulla letteratura umoristica, smontati solo recentemente da alcuni importanti studi.⁵⁸ Bisogna rilevare tuttavia graduali aperture verso il fenomeno: attraverso gli studi⁵⁹ e le commemorazioni risorgimentaliste, che hanno condotto

⁵⁸ Per quanto riguarda la prospettiva che ci interessa, gli studi letterari hanno per lungo tempo trascurato i periodici in quanto considerati contenitori di letteratura effimera, che non riesce a reggere la sfida del tempo. Il pregiudizio ha riguardato soprattutto il foglio quotidiano, «un gran fogliaccio sporco e maleodorante che molta gente spiega e scorre nei brevi momenti di riposo, alla trattoria, nei metros, nei tramvai; un foglio che appena visto e letto diventa subito un vecchio giornale, un pezzaccio di carta» (E. Sacchetti, *Arte Lunga*, Firenze, Vallecchi, 1942, p. 167). In realtà, il periodico rappresenta spesso un laboratorio di sperimentazione per la scrittura letteraria soprattutto in periodi di forte transizione, stabilendo quindi una grande interazione con la letteratura *tout court*. Bisogna pensare poi che nel XIX secolo i confini tra uomo di lettere e giornalista erano molto labili se non inesistenti, per le ragioni che andremo in parte a spiegare in questo paragrafo. Questi i presupposti del volume collettaneo curato da M.-È. Thérénty e A. Vaillant, *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle* (Paris, Nouveau Monde editions, 2004), il quale vuole offrire un'immagine globale dei rapporti tra stampa e letteratura nell'Ottocento francese, giungendo a un bilancio provvisorio e fornendo un panorama sulle fondamentali questioni, da cui derivano spunti interessanti anche al di là dell'ambito francese. Tra i diversi studi sui rapporti tra letteratura e giornalismo, segnaliamo R. Giglio, *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993, che contiene anche una ricca bibliografia sull'argomento; e la raccolta di saggi curata da S. Disegni, *Poésie et journalisme au XIX siècle en France et en Italie*, Grenoble, Université Stendhal, 2005. Il giornalismo umoristico può essere utilizzato anche come fonte storica alternativa rispetto alla versione ufficiale, come dimostra l'esempio del libro di V. Tedesco, *La stampa satirica in Italia: 1860-1914* (Milano, Franco Angeli, 1991), in cui questo tipo di stampa viene sfruttata al fine della ricostruzione della storia d'Italia dall'Unità fino all'intervento nella prima guerra mondiale. A detta dell'autrice, la satira acquista il ruolo di «delatore o ghignante testimone, legittimato in virtù della "ragion comica"» (Ivi, p. 9): «La versione dei disegnatori e scrittori satirici s'impadronisce dell'evento e lo offre, "commercializzato", al consumo» (Ivi, p. 11).

Per quanto concerne gli studi sull'umorismo, uno dei primi contributi storici sul fenomeno è l'approfondito libro di T. Massarani, *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Firenze, Le Monnier, 1910. Più recente e più volte citato, il volume di P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit. Segnaliamo anche R. Escarpit, *L'humour*, Paris, PUF, 1994; i più recenti D. Marcheschi, *Introduzione a L. Pirandello, L'umorismo*, Milano, Mondadori, 2001, pp. V-XXXII; G. Minois, *Storia del riso e della derisione* [2002], trad. it., Bari, Dedalo, 2004; A. Vaillant, *Esthétique du rire*, Nanterre, Presses de Paris Ouest, 2012; nonché il già citato numero dei «Cahiers de narratologie» (25, 2013, ed. E. Comoy Fusaro) dedicato all'umorismo e la modernità, le riviste «Ridicolosa» e «Humoresques», i già citati numeri della rivista «Kamen'» dedicati agli studi sull'umorismo tra Ottocento e Novecento, e i numerosi studi di J. Morreal, tra cui *Filosofia dell'umorismo. Origine, etica e virtù della risata* [1987], trad. it., Milano, Sironi, 2011. Morreal è anche il fondatore dell'International Society for Humor Studies (ISHS), alla quale è collegata la rivista «Humor: International Journal of Humor Research». Fondamentale nel rintracciare a livello europeo il modello sterniano della letteratura – di cui tratteremo a breve – è il libro collettaneo curato da G. Mazzacurati,

lungo il corso del tempo a diverse mostre importanti (ricordiamo la Mostra storica della Repubblica Romana del 1949, che comprende anche illustrazioni caricaturali, e più avanti la Sesta Quadriennale di Roma del 1952, che invece dedica espressamente un'intera sezione retrospettiva alla caricatura dell'Ottocento, a cui si collega il primo libro-catalogo sulla caricatura ottocentesca, redatto dallo stesso curatore della mostra, Carlo Alberto Petrucci),⁶⁰ gli studi sulla caricatura – la quale, a partire dagli anni Dieci del Novecento viene introdotta dai teorici all'interno del sistema dei generi artistici, come risulta evidente dal notevole fenomeno delle esposizioni umoristiche, culminato nel 1911 con l'Esposizione internazionale dell'umorismo di Rivoli –⁶¹ e infine le varie storie del giornalismo,

Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello, Pisa, Nistri-Lischi, 1990, e la *Premessa* a questa raccolta di saggi, curata ancora da G. Mazzacurati, pp. 7-18.

⁵⁹ Pensiamo agli studi sui giornali satirici toscani di G. Sforza (*I giornali fiorentini del 1847-49. IV. «Il Lampione»*, «Il Risorgimento italiano», 3, 1908, pp. 662-672; *I giornali fiorentini del 1847-49: Lo Stenterello e La Vespa*, «Il Risorgimento italiano», 5, 1908, pp. 826-862) e di G. Rondoni (*Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, «Il Risorgimento italiano», 4, 1908, pp. 948-968), o di M. Tosonotti sul giornale «La Strega» (*Il Periodico repubblicano genovese La Strega-La Maga-La Vespa*, «Il Risorgimento Italiano», 8, 1915, pp. 458-502; Id., *Ancora della Strega-Maga*, «Il Risorgimento Italiano», 9, 1916, pp. 545-547). Tali studi sono però incentrati principalmente sulla storia politica dei giornali.

⁶⁰ Si tratta di *La caricatura italiana dell'Ottocento*, Roma, De Luca, 1954, al cui interno è altresì presente lo studio biobibliografico di Enrico Gianeri (Gec), *Principali caricaturisti e periodici umoristici dell'800 italiano*, in cui sono elencati in ordine alfabetico periodici e caricaturisti con le principali informazioni su di essi (pp. 23-67). Gianeri, oltre che caricaturista, è uno studioso della caricatura: i suoi scritti, ai quali abbiamo già fatto riferimento, presentano molte notizie e informazioni utili – spesso in forma aneddotica – su giornali, caricaturisti e i contesti socio-politici a essi relativi. Per quanto riguarda le mostre, segnaliamo quella più recente, dalla prospettiva internazionale, *Le rivoluzioni del 1848. L'Europa delle immagini*, cit. Infine, per un quadro più approfondito sulla storia degli studi sulla caricatura giornalistica italiana nel periodo che ci interessa, cfr. IR, *Appendice*, pp. 331-336.

⁶¹ Per una rassegna delle mostre sulla caricatura, si veda P. Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15° al 20° secolo*, cit. Agli inizi del Novecento, gli studiosi cominciano a focalizzarsi su vignette e disegnatori ottocenteschi per comprendere le origini della situazione caricaturale primonovecentesca. La caricatura entra per la prima volta nelle riflessioni teoriche italiane intorno alle arti figurative un po' prima degli inizi del Novecento, con il saggio di Antonio Zoncada del 1857, *Del ridicolo nell'arte*, che fa da introduzione alle *Gemme d'arti Italiane*. L'autore raccomanda una certa cautela nella pratica caricaturale, vista come pratica anomala, imprudente (considerata la libertà nella tecnica e la libertà rispetto agli equilibri estetico-formali) e comunque effimera, da sottoporre quindi a rigidi principi morali. Nonostante si distanzi rispetto alla precedente concezione assolutamente negativa della caricatura, il suo pen-

in cui prima lateralmente poi in maniera centrale si pone la lente d'ingrandimento sui giornali umoristici.

La prospettiva degli studi, anche più recenti (pensiamo, ad esempio, al libro di Morachioli), è quasi sempre storica, storico-artistica o sociologica, molto raramente letteraria.⁶² Resta insomma ancora molto da fare, dallo spoglio sistematico di alcuni tra i giornali più importanti, passando per lo studio delle personalità giornalistiche del tempo (anche degli autori che oggi sono considerati minori),⁶³ al fine di meglio definire la storia del giornalismo umoristico e del modello sterniano, fino allo scioglimento degli pseudonimi, ma soprattutto uno studio più approfondito sul tipo di letteratura che vi si praticava, in modo da arricchire la descrizione del quadro della linea umoristica della nostra letteratura.⁶⁴ I periodici

siero riflette una concezione ancora bassa del genere. Bisogna considerare, tuttavia, come sottolinea Morachioli (IR, pp. 263-267), che l'obiettivo critico di Zoncada non è puntato sulla caricatura, ma sull'uso del ridicolo nella pittura di genere.

⁶² Tra le eccezioni ricordiamo i diversi interventi critici di D. Marcheschi, culminati nell'importante introduzione alle *Opere* di C. Collodi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit.; alcuni interventi presenti nel già citato *Effetto Sterne* (e in particolare G. Maffei, *Nievo umorista*, pp. 170-230 e l'*Appendice III. Sterne e l'umorismo nei periodici letterari di metà Ottocento*, curata da U. M. Olivieri, pp. 413-430); il libro di R. Colombi, *Ottocento stravagante. Uморismo, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011. Sul versante del giornalismo umoristico della prima metà del Novecento, sono da segnalare gli studi sui periodici umoristici e numeri unici da parte di Guido Conti all'interno degli studi su Cesare Zavattini e Giovannino Guareschi: cfr. D. Marcheschi, *Introduzione* a C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 31, nota 31.

⁶³ U. M. Olivieri sottolinea la centralità del giornalismo in quasi tutti gli scrittori di metà Ottocento: questa potrebbe aprire una riflessione situata a metà strada tra teoria e sociologia della letteratura (cfr. *Per l'edizione degli Scritti giornalistici di Ippolito Nievo*, in S. Fornasiero e S. Tamiozzo, a cura di, *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 145-156, p. 146).

⁶⁴ Sottolineiamo comunque le difficoltà inerenti a questo campo di studi, che vanno dalla non agevole reperibilità delle testate alla mancata presenza di dizionari di pseudonimi aggiornati o sufficientemente informati. La questione degli pseudonimi è ulteriormente complicata dal carattere collettivo delle redazioni, prevalente rispetto alla grande firma individuale e ben riconoscibile. Ciò comporta spesso il passaggio di pseudonimi dall'uno all'altro autore. Importante risulta l'ancora in atto opera di digitalizzazione dei periodici ottocenteschi, fruibile attraverso la piattaforma digitale Internet Culturale (<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>), che permette una consultazione più veloce e comoda. Per il giornalismo umoristico è fondamentale il Fondo GEC, nato nel 1900, che rappresenta una delle più grandi collezioni (conta circa 1000 testate) sui temi di caricatura, storia del costume, illustrazione umoristica. Uno degli strumenti collegati al fondo è il catalogo *Periodici illustrati di satira, umorismo, caricatura e varia umanità 1840-1980* (raccolti da Gec-Enrico Gianeri, Archivio storico della città di Torino, 1995),

umoristici rivestono in effetti un'importanza, oltre che sotto il punto di vista storico, storico-artistico e sociologico, anche sotto il punto di vista letterario. Tra le diverse rubriche contenute al loro interno: la cronaca, la critica (teatrale, letteraria, musicale), il *fait divers*, il racconto, le fisiologie, la poesia, gli aneddoti, la raccolta di epigrammi o di *calembours*, le note intime. Se pensiamo alla forte tendenza narrativa presente nei resoconti cronachistici attraverso il meccanismo della finzionalizzazione,⁶⁵ si comprende quanto sia forte la componente letteraria dei testi inseriti in questi fogli. Il tipo di scrittura in essi praticato si situa «ancora a metà tra la narrazione propriamente letteraria e un andamento informativo tipico del giornalismo moderno».⁶⁶ Si tratta in effetti di

[...] una letteratura *giornalistica*, ma solo perché trovò la sua dimora sui giornali: una letteratura *tout court*, che non sempre da quelle pagine confluisce in quelle più durevoli e “ufficiali” dei libri, in quanto sovente divagazione, bizzarria e curiosità letteraria, buffo *pot-pourri* all'insegna del vero e proprio salto di palo in frasca, della bazzecola innalzata “ad un grado di superlativa importanza”.⁶⁷

Bisogna poi considerare lo scambio e la contaminazione da sempre attivi a livello internazionale – e in particolar modo nel XIX secolo – tra letteratura e giornalismo: pensiamo al fatto che molti capolavori letterari vedono la luce prima

che fornisce in ordine alfabetico delle schede per ogni testata, con titolo, luogo di edizione, collocazione archivistica e in alcuni casi anche vignetta d'intestazione. Importante anche il Fondo Marengo (con circa 530 testate di periodici illustrati), acquisito nel 2001 dal Centro Apice: una prima elaborazione critica dei dati a esso collegati è rappresentata dal volume collettaneo *Un diluvio di giornali*, cit.

⁶⁵ L'“effetto-fiction” può essere raggiunto anche attraverso il riferimento a stereotipi letterari, attivando in tal modo un forte grado di intertestualità. La finzionalizzazione può essere dunque narrativa e molto esplicita (e in questo caso si confligge con il compito informativo del giornale) o più discreta e intertestuale. In ogni caso, essa contribuisce alla leggibilità del testo e al piacere della lettura e può condurre anche alla nascita di veri e propri generi attraverso la mediazione tra reale e fiction: pensiamo al genere del «racconto dell'attualità», influenzato probabilmente dalla dialettica tra il basso e l'alto della pagina del giornale: l'uno occupato dal *feuilleton*, il racconto a puntate atemporale; l'altro dalla cronaca, dall'attualità. La finzionalizzazione è molto presente anche nel *fait divers*, che, anche quando non racconta cose totalmente immaginate, si ispira molto a schemi derivati dalla narrativa recente più di successo. Cfr. M.-È Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007, cit., pp. 130-152.

⁶⁶ U. M. Olivieri, *Per l'edizione degli scritti*, cit., p. 147.

⁶⁷ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXV.

sui giornali e poi in volume,⁶⁸ o al fatto che alcune strutturali caratteristiche dei giornali influenzano modi, stili e generi letterari:⁶⁹ la periodicità, per esempio, conduce alla moda del romanzo-*feuilleton* o del romanzo-ciclo;⁷⁰ la polifonia dei giornali spinge alcuni scrittori ad adottare un tipo di scrittura polimorfa, fondata sul confronto tra molteplici punti di vista e quindi a collaborare anche per la scrittura di volumi,⁷¹ oppure conduce alla diffusione di opere collettive, come quelle della letteratura panoramica, tra cui le stesse fisiologie; il riferimento alla realtà più vicina e contingente si traduce in letteratura nel genere del romanzo o racconto di attualità. Dal punto di vista stilistico, poi, il supporto-giornale impone una scrittura analettica, ricca di ripetizioni, breve, ritmata, incisiva, allocutiva.

Il giornale si configura dunque come fonte e mezzo di molta scrittura romanzesca. Soprattutto, volendo focalizzarci sul territorio italiano, in un momento di

⁶⁸ «Le journal peut donc se révéler [...] un lieu de gestation des “livres à venir”, qu’il rêve, annonce ou amorce, fantasmatiquement» (J. Migozzi, *Postures d’écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865: Jules Vallès et Émile Zola*, in M.-È. Thérenty et A. Vaillant (ed.), *Presse et plumes*, cit., pp. 51-66, p. 62).

⁶⁹ A tal proposito, è interessante l’idea espressa da M.-È. Thérenty in *Pour une poétique historique du support* («Romantisme», 143, 2009, pp. 109-115). L’autrice mira a un superamento della divisione tra i campi di lavoro, nell’ideale continuazione di un filone che ha avuto origine con *Seuils* di Genette del 1987, o sulla scia degli studi più recenti di storici della cultura come per esempio Roger Chartier. Thérenty vorrebbe sostituire alla triade autore-libro-testo l’elemento «supporto», considerando che né lo scrittore né il lettore possono concepire il testo al di fuori della sua forma e cornice materiale, che ne influenza quindi il significato e la struttura stessa. Secondo questa prospettiva, bisognerebbe tenere in considerazione le peculiarità delle condizioni editoriali di un dato periodo storico, per capire come queste si mettono in relazione con la forma dell’opera e il modo in cui la stessa si pone in dialogo con il pubblico: centrale, quindi, per il XIX secolo, il supporto periodico, che implica una serie di caratteristiche – la scrittura in colonne, la periodicità, l’attualità, la collettività, la rubrica – che inevitabilmente si riflettono sui modi stessi della scrittura, sulla realizzazione concreta dei testi.

⁷⁰ L’editoria libraria adotta la periodicità giornalistica anche per beneficiare di effetti commerciali positivi come la fidelizzazione del pubblico o la certezza di vendite stabili (cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., pp. 58-61). Come esempio del romanzo-ciclo, possiamo pensare alle opere di Balzac o al ciclo dei *Rougon-Macquart* di Zola. L’intera struttura della *Comédie humaine* può essere inoltre letta come una riflessione sull’«effetto-rubrica» dei giornali (cfr. Ivi, pp. 87-89). Per quanto riguarda la poesia in area francese, S. Disegni suggerisce l’influenza del giornalismo per il passaggio dal *poème en prose* più descrittivo di inizio secolo a quello degli anni ’50-’60, più narrativo e dialogico (cfr. *Les poètes journalistes au temps de Baudelaire*, in Id., ed., *Poésie et journalisme en France et en Italie au XIX siècle*, cit., pp. 83-98).

⁷¹ Cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., p. 78.

transizione e di crisi di modelli letterari⁷² (in particolare nel decennio di preparazione all'Unità), l'umorismo rappresenta una sperimentale alternativa, una 'terza via' – come argomenta convincentemente Marcheschi –⁷³ rispetto ai languori tardoromantici da un lato e l'invecchiato rigore classicista dall'altro. I tempi sono molto vivi in quanto a dibattiti letterari critico-teorici⁷⁴ sul linguaggio letterario e sul romanzo – pensiamo al saggio di Manzoni sul romanzo storico – che sfociano nell'interrogazione di molti scrittori sul ruolo dell'intellettuale in una società scossa da profonde e imprevedibili trasformazioni. Come testimonia l'esperienza giornalistica milanese de «Il Crepuscolo» di Tenca (1850-1859),⁷⁵ i giovani intellettuali sentono l'esigenza di un impegno più diretto nei problemi concreti dell'attualità e insieme di avvicinamento a un pubblico più ampio, rappresentato dalla nazione, autoinvestendosi così di una funzione 'profetica' e pedagogica. Questo contesto rappresenta la «matrice ideologica di un gruppo di autori che ha tentato di esprimere nella scrittura umoristica la propria prospettiva critica verso la realtà storica e letteratura contemporanea e attivare così un dialogo con il pubblico».⁷⁶ Sono autori che si formano tra gli anni '50 e '60 dell'Ottocento: tra di essi possiamo citare Nievo, Revere, Collodi, Ghislanzoni, Rajberti, Guer-

⁷² Consideriamo anche la scarsa competitività all'epoca della nostra letteratura rispetto alla grande popolarità delle letterature straniere. Il problema è quello di 'andare oltre' Manzoni e il suo modello difficilmente imitabile. Per una ricostruzione del contesto storico-letterario di nascita del modello umoristico e per l'analisi delle motivazioni per cui le caratteristiche di questo corrispondessero alle esigenze più profonde del ceto intellettuale italiano, cfr. G. Maffei, *Nievo umorista*, cit., pp. 221-230; R. Colombi, *Ottocento stravagante. Umore, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, cit., pp. 10-39.

⁷³ Cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit. (l'argomentazione era già stata abbozzata in: Id., *Collodi sterniano. Da "Un romanzo in vapore" alle "Avventure di Pinocchio"*, «Marvels & Tales», 1, 1993, pp. 50-68; Id., *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, in R. Bertacchini; D. Marcheschi e F. Tempesti, *Sterne e Collodi. Tavola rotonda*, Collodi, 16 dicembre 1995, Pescia-Lucca, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pisa, Pacini-Fazzi, 1999, pp. 23-30).

⁷⁴ Per un quadro sui dibattiti letterari del tempo, cfr. G. Maffei e U. Olivieri, *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un italiano e la forma del romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990, capitolo I.

⁷⁵ Come si sa, il giornale vuole porsi come guida dei progressisti lombardi, riallacciandosi alla tradizione del giornalismo d'opinione affermatosi con «Il Politecnico» e «La Rivista Europea». Tenca sottolinea la necessità di «sottrarre la letteratura alla frivolezza [...], disciplinarla in un principio più elevato, risvegliare in essa la coscienza di un grande dovere» (cit. in L. Jannuzzi, *Il Crepuscolo e la cultura lombarda (1850-1859)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966, p. 27).

⁷⁶ R. Colombi, *Ottocento stravagante*, cit., p. 16.

razzi. L'esigenza più sentita è quella coniugare l'impegno, il racconto dell'attualità, a fini critici e correttivi ma non paternalistici – continuando una tradizione che affonda le sue radici nell'Illuminismo, soprattutto lombardo, e che ha il suo culmine nell'esperienza del «Conciliatore» – alla sperimentazione letteraria per nuove modalità narrative, riprendendo le fila di una tradizione da sempre presente, anche se in maniera frammentaria, nella nostra letteratura, quella umoristica appunto, e che si rafforza parecchio e si specifica grazie ad alcune esperienze ottocentesche che vanno dal Foscolo didimeo alla Scapigliatura.⁷⁷

A questi modelli si unisce poi l'influenza di alcuni autori internazionali più vicini, come Heine, Richter, Voltaire, Le Sage: le riflessioni teoriche italiane, sparse in testi molto diversi, testimoniano del grado di conoscenza degli autori stranieri, della consapevolezza degli intellettuali intorno alla novità dello stile e alla valenza filosofica – il cui carattere riflessivo deriva anche dalla collaborazione e cooperazione con il pubblico –⁷⁸ dello *humour*, da distinguere rispetto alla leggerezza di un umorismo più leggero e ridanciano.⁷⁹ Lo stesso Tenca affermerà su «Il Crepuscolo»:

⁷⁷ Cfr. G. Tellini, *La linea umoristica*, in Id., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

⁷⁸ «L'arte umoristica: con le sue pause saggistiche in cui s'esercita la riflessione e la critica; con la costitutiva vis polemica, che richiede un rapporto, sia pur talvolta epidermico, coi veri della storia e della società; con la sua stessa generale morfologia, rotta e irregolare, aperta, inventiva, tale insomma da suscitare modi di lettura attivi, tutt'altri rispetto a quelli passivamente illusionistici, surrogatori, richiesti dai più banali e allettanti intingoli romanzeschi» (G. Maffei, *Nievo umorista*, cit., p. 225).

⁷⁹ Pensiamo all'articolo di Gustavo Strafforello, in cui si distingue tra *humour* comico e *humour* filosofico: quest'ultimo vuole «indagare, sviscerare la passione della mente – il pensiero» (*L'humour e gli umoristi*, «L'Arte», 14 novembre 1855, ora in U. M. Olivieri, a cura di, *Appendice III*, cit., pp. 400-406, p. 404). Un importante rappresentante dell'umorismo ottocentesco, Carlo Dossi, sottolineerà in più punti la profondità dell'umorismo, da intendere come unica via per la conoscenza praticabile nella modernità (cfr. A. Saccone, *Entrecroisements d'humour et modernité dans la seconde moitié du XIXe siècle: le cas Dossi*, «Cahiers de Narratologie», 25, 2013, ed. E. Comoy Fusaro, <http://narratologie.revues.org/6779>). La distinzione tra riso e *humour* rimonta a quella hegeliana tra umorismo facile e leggero e umorismo più profondo (F. Hegel, *La dissoluzione della forma d'arte romantica*, in Id., *Estetica*, 1835, trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 672-674). Su tale argomento Croce affermerà che il comico riguarda solo l'area dei sentimenti: egli esclude così per esso la possibilità di una teoria o di una definizione filosofica, dimostrando quindi l'antimetodicità di tutti i teorizzatori di comico e umorismo (B. Croce, *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale. La teoria del comico* [1934], in Id., *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1949, pp. 281-291). Come abbiamo già avuto modo di evidenziare nella Parte Prima (cfr. cap. I, par. 2), in tutti gli studi sul comico, anche più recenti, non viene risolta l'ambiguità del

E sia ben accetto il riso giacché esso è forza ristoratrice degli animi e coscienza di superiorità morale, non già quel riso inconsapevole [...] ma il riso arguto e virile che punge e stimola le virtù infiacchite e non concede sonno od oblio di mente; sia ben accetto, non per baloccarci fra le inerzie o le floscie lusinghe dello scherzo, ma per medicar l'animo coi sali dell'ironia ed uscir di fanciulli nutrendo la generosa protesta del pensiero.⁸⁰

In effetti, dal punto di vista nazionale e internazionale, si tratta di un periodo denso anche per quanto riguarda le riflessioni teoriche sull'umorismo, distinto dal comico in quanto tendente verso la riflessione: a partire dalla metà del '700, l'idea di «umorismo» viene nobilitata, passando per Richter e Baudelaire e arrivando poi fino a Lipps e nel contesto italiano fino a Pirandello. Anche partendo dalle conclusioni delle teorie ottocentesche, l'umorismo, con la sua caratteristica unione di contrasti (quello tipicamente romantico tra ideale e reale, quelli tra riso e pianto, aggressione ludica e riflessione), conduce a un tipo di letteratura *inclusiva*, lo spazio più adatto per discutere sul vero, per accogliere la multiformità del reale, la sua continua mutazione, e insieme per impegnarsi nelle questioni concrete dell'attualità, attraverso un modello di scrittura che tenga fortemente in considerazione il pubblico, chiamato a decifrare, interrogarsi, partecipare e interloquire con l'autore, per poi agire nella realtà oltre la pagina. La nuova via letteraria dovrà dunque rompere con modelli troppo restrittivi e normativi,⁸¹ per avvicinarsi a un pubblico più ampio attraverso la modernità di stile, lingua, generi. La lingua si fa mimetica nei confronti della conversazione orale, composita, dunque moderna (frequente l'inserzione di neologismi, voci della tradizione, forestierismi,

termine, ma, anzi, permane una confusione tra i diversi procedimenti e categorie che lo compongono (comico, parodia, caricatura, satira, ironia). Segnaliamo in questa sede lo studio di A. Scanapieco (*Lemmi e dilemmi dell'umorismo. Per una morfologia (e storia) della letteratura umoristica in Italia*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2, 2002, pp. 67-105), che indaga la morfologia d'uso della parola «umorismo» nel XIX secolo anche per mezzo di un'indagine sui testi giornalistici.

⁸⁰ Cit. in G. Torelli, *Il Crepuscolo*, cit., p. 115.

⁸¹ «Considerando che la nostra letteratura, sia nel piano linguistico che su quello delle strutture codificate dei generi, risentiva ancora della rigidità di una cultura tradizionalista accademica e prevalentemente purista, non stupirà dunque se proprio dalle fila degli ambienti più aperti al rinnovamento delle forme letterarie, come dalle voci degli scrittori più disponibili alla sperimentazione, venga apprezzata questa modalità divagante della scrittura umoristica, non necessariamente legata al solo genere romanzesco ma estensibile a qualunque pratica di scrittura inventiva» (R. Colombi, *Ottocento stravagante*, cit., p. 27).

voci dialettali), la sintassi breve e semplice. Il lettore viene così coinvolto, provocato nelle sue vecchie convinzioni, svegliato attraverso lo scardinamento dei suoi muri razziocinanti.

Il modello di scrittura, messo in atto nel romanzo e nel giornale, diventa allora quello sterniano ‘antimetodico’, il cui «effetto» – per echeggiare il titolo del fondamentale volume collettaneo curato da Mazzacurati –⁸² rappresenta un fenomeno attestato in vari autori della nostra letteratura. Questi ultimi hanno spesso risentito negativamente dell’ingombrante impostazione critica desanctisiana, che riduceva la letteratura ottocentesca alla dialettica Manzoni-romanticismo vs Leopardi-classicismo.⁸³ Scrive Lucio Felici: «la strada maestra della nostra prosa ottocentesca non passa attraverso la soluzione sterniana o foscoliano-

⁸² L’influenza di Sterne in Italia comincia con i fratelli Verri, per mezzo delle prime traduzioni dal francese (del *Viaggio sentimentale* e delle *Lettere di Yorick a Elisa e di Elisa a Yorick*: uno anonimo, l’altro attribuito ad Angelo Gaetano Vianello), fino a giungere alla cruciale esperienza di Foscolo, il vero iniziatore della fortuna sterniana in Italia con la sua traduzione del *Sentimental Journey* – che uscirà nella prima versione più ‘letterale’ nel 1813 accompagnata, come si sa, dalla *Notizia intorno a Didimo Chierico* – e con gli scritti didimei. Dopo l’esperienza di Foscolo, saranno frequentissime le citazioni e le riprese sterniane da parte degli scrittori romantici italiani più diversi (Leopardi, Pananti, Mazzini, Nievo, Bini, Guerrazzi, Rajberti, Faldella) – talvolta anche con fraintendimenti e forzature più o meno pesanti, o rozze imitazioni – fino a estendersi agli scapigliati – che ne fecero il modello dello sperimentalismo contro le strutture letterarie tradizionali – e agli scrittori del Novecento, i quali guardarono allo scrittore inglese come al padre dell’antiromanzo e dell’opera aperta. Sulla storia della fortuna e dell’influenza di Sterne in Italia, oltre alla raccolta di saggi curata da Mazzacurati, segnaliamo l’importante studio di G. Rabizzani, *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell’umorismo sentimentale*, Roma, Formiggini, 1920, il primo a indagare la presenza sterniana nella nostra letteratura, che prima veniva collegata pressoché esclusivamente a Foscolo; *Sterne in Italia*, Prefazione di L. Felici a L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo*, trad. it., Milano, Garzanti, 1983; e F. Testa, *Tristram Shandy in Italia. Critica, traduzioni, influenze*, Roma, Bulzoni, 1999.

⁸³ Il modello leopardiano può essere letto anche in senso ‘umoristico’ (se pensiamo alle *Operette morali* o ai *Paralipomeni per una Batracomiomachia*), come già ha fatto A. Werner in *The Humour of Italy* (London, Walter Scott, 1892, la cui prefazione è ora in «Kamen’», 37, 2010, pp. 79-98: in essa si afferma una vicinanza tra il Leopardi delle *Operette* e l’ironia misantropica di Swift, anche se nel primo essa risulta più sottile e raffinata), e come più recentemente ha dimostrato D. Marcheschi in *Leopardi e l’umorismo*, Pistoia, Petite Plaisance, 2010. *The Humour of Italy* è uno dei testi che più precocemente si è occupato degli umoristi italiani, riconosciuti, tra gli altri, nelle personalità di Boccaccio, Ariosto, Goldoni, Pulci, Giusti.

Per quanto riguarda De Sanctis, non a caso, egli stroncherà, il 2 gennaio 1856, sul «Piemonte» il *Giornale di un viaggio nella Svizzera durante l’agosto del 1854* di Girolamo Bonamici, opera appartenente al filone sterniano, scagliandosi contro tutti gli umoristi che «si valgono della parola umore come di un comodo passaporto alle loro insipidezze» (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XIV).

didimea (soluzione in qualche modo “aristocratica”) e si snoda invece sotto il segno della “popolarità” e del moralismo pedagogico del Manzoni e dei manzoniani». Quella sterniana risulta dunque «una presenza minore e intermittente, che però nei casi interessanti assume il valore di una proposta alternativa, di una forza dialettica che alle volte movimentata e contrasta con efficacia una tradizione narrativa troppo assestata – nei contenuti e nelle forme – dentro i parametri del mito nazional-popolare, e quindi del provincialismo». ⁸⁴ Il modello sterniano si traduce in precise modalità generiche e scritte, che prevedono: ibridazione e dialogo tra i generi, gli stili, i registri, andamento digressivo e divagante («genere scompiigliato, trascurato, sbracciato», «un parapiglia a vedersi informe») ⁸⁵ provocato dalla massiccia presenza della soggettività umorale dell’io scrivente, frequenza dell’epigramma, inserti metanarrativi, elenchi scherzosi, delineazione rapida di scorci e ritratti, parodia di codici e linguaggi, pluritonalità di registri, stile naturale, conversevole, aperto, allocutivo, fitto di variazioni improvvise e accattivanti, lingua facilmente comprensibile. ⁸⁶ Tale modello agisce inoltre anche sotto il punto di vista tematico, attraverso la diffusione di una serie di motivi, come quelli del viaggio, del nome, del naso. ⁸⁷

⁸⁴ L. Felici, *Sterne in Italia*, cit., p. XLVIII.

⁸⁵ G. Torelli, *Rassegna critica straniera*. *Nouvelles Genevoises par R. Töpfer* (Paris, Bibl. Charpentier), «Rivista Europea», IV, 1841, parte IV, pp. 237-242, p. 238. Sempre secondo Torelli, il metodo di questo modello letterario sarebbe quello «di non seguirne nessuno» (Ivi, p. 237).

⁸⁶ Cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XVIII.

⁸⁷ In un passo di un articolo di Cletto Arrighi, ad esempio, il naso diventa un sinonimo sineddochico dell’aggressione caricaturale: «Fate conto, lettrici, che la cosa corra a un dipresso così fra certuni e il giornale umoristico. Appena uno di costoro trova disegnati o descritti una foggia d’abito, un paio di gambe, un naso soltanto... un miserabile naso che arieggi in grossezza e in lunghezza lo sgraziato moccolo che egli ha l’impudicizia di portare in mezzo al viso, che tosto me lo piglia per la propria caricatura. / Come se di nasi orribili non ci fosse a Milano che il suo! Bella pretesa! Se vedesse il mio, per esempio! / O quello del nostro pittore! / Cosa ne avvenga, ve lo lascio pensare! Ponete che il redattore sia Giacomino e che la mamma sia... Non occorre il dirlo... Se egli ha dello spitiro, ride della caricatura, conforta il poverino, e lo manda in pace col suo naso disegnato in tasca, e sei palmi di naso vero in faccia. Ma se egli prende la cosa sul serio, l’affare diventa serio» (*A proposito di caricature*, «L’Uomo di Pietra», 15 novembre 1856).

Per avere un’idea della presenza di Sterne nei periodici umoristici ottocenteschi, cfr. U. M. Olivieri (a cura di), *Appendice III*, in G. Mazzacurati (a cura di), *Effetto Sterne*, cit., in cui si riportano una serie di articoli dai giornali umoristici direttamente ispirati all’autore inglese.

Tra le armi preferenziali dell'arsenale umoristico figura appunto la caricatura, intesa durante il XVIII e il XIX secolo soprattutto nella sua accezione letteraria, nobilitata da un'antica e alta tradizione satirica che dal mondo latino giunge fino a Parini, Porta, Giusti.⁸⁸ Cattaneo sottolinea ad esempio il ruolo civile della satira, di «esame di coscienza dell'intera società» e «riazione del principio del bene contro il principio del male».⁸⁹ Per molti intellettuali la satira diventa uno strumento sociale per riunirsi intorno a importanti valori collettivi. Ricordiamo poi che secondo Champfleury la caricatura si accende nei momenti di crisi poiché la sua natura è quella di superare e distruggere i limiti.⁹⁰ La caricatura, per le

⁸⁸ Ad esempio, nel *Discorso sopra la caricatura* pronunciato all'Accademia dei Trasformati nel 1759, Parini non fa alcun accenno a una pratica figurativa, ma si riferisce alla tradizione satirica letteraria di Swift. La diffusione della parola «caricatura» nella sua accezione soprattutto letteraria è messa a fuoco da Morachioli nel capitolo dedicato all'importante giornale milanese «Lo Spirito Folletto» (cfr. IR, pp. 27-71): nell'analisi del cartellone del giornale emerge chiaramente la volontà programmatica del recupero della tradizione satirica italiana, sentita in modo particolarmente forte nel contesto milanese data l'importanza e la fortuna di Carlo Porta. Il cartellone, infatti, oltre a contenere alcuni simboli della satira (un trofeo fatto di forbici, pungolo e frustino a indicare l'aggressione, accanto al quale si trovano maschera e zampogna, segni della poesia e del teatro), presenta i ritratti dei principali autori satirici italiani. D'altronde, nel programma del giornale si dichiara esplicitamente: «Quando abbiamo intrapresa la pubblicazione del presente giornale è stata nostra intenzione di ristabilire in Italia un genere di letteratura decaduto sotto al cessato governo a causa della inesorabile censura. Questo genere di letteratura che fiori nella penisola fino dagli antichissimi tempi di Roma, rese immortali i nomi di Giovenale, di Orazio e di tanti altri che ora sarebbe inutile annoverare, e basterà rammentarsi i nomi d'Ariosto, Aretino, Berni, Casti, Gozzi, Goldoni, Baretti, Parini e Porta, spiritosi ed argutissimi scrittori che giovarono di più ai costumi con le loro pungenti satire, che le disquisizioni di tanti filosofi, e le prediche pedantesche di tanti oratori» ([A. Caccianiga], *Lo Spirito Folletto a tutti i suoi gentili lettori*, «Lo Spirito Folletto», 2 giugno 1848).

⁸⁹ C. Cattaneo, Recensione a *L'Arte d'ereditare, satira d'Orazio ridotta in dialetto milanese dal medico-poeta Giovanni Raiberti* (Sambrunico-Vismara, Milano 1839), «Il Politecnico», marzo 1839, p. 267. Sulla scia di Cattaneo, Giulio Carcano pubblica sulla «Rivista Europea», tra il 1842 e il 1843, una serie di articoli che ripercorrono in modo più sistematico la storia della tradizione satirica italiana. I suoi studi continuano durante gli anni Quaranta, per culminare nella *Raccolta di poeti satirici italiani* (Torino, Biblioteca dei Comuni Italiani, 1852), la quale – come sottolinea Morachioli (IR, p. 33) – rappresenta «il corrispettivo serio e libresco del più sintetico e umoristico pantheon del cartellone de “Lo Spirito Folletto”», sebbene non tutti i nomi coincidano. «Definita la satira come un atteggiamento dello scrittore, più che come un modo specifico di fare poesie, atteggiamento che nasce dall'odio per il male, Carcano difende la satira contro i suoi detrattori, numerosi presso i moderati e gli scrittori neoguelfi» (P. Luciani, *Collodi tra scrittura d'umore e satira*, in R. Fedi, a cura di, *Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi-Banca Toscana, 1990, pp. 209-223, p. 216).

⁹⁰ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. I, par. 1.3 e par. 2.

caratteristiche generiche e ‘psicologiche’ che abbiamo messo a fuoco nella Parte Prima di questo studio, diventa lo strumento più adatto per il racconto spietato e aggressivo del presente, il rapido svelamento di ciò che sta dietro i turbinosi e complessi avvenimenti esteriori, la spinta verso l’azione collettiva al fine dell’avanzamento. *Aggredire, svelare, correggere*. I modi veloci, combattivi, educativi ben rispondono al succedersi degli eventi e alle esigenze, avvertite dagli intellettuali del tempo, di impegno, sperimentazione e dialogo con il lettore. Quest’ultimo diventa infatti fondamentale, nel meccanismo caricaturale, per il completamento, la decodifica e la costruzione del senso e per il superamento dei limiti dell’attualità messi in evidenza dal ‘giornalista-buffone’, per continuare così l’azione correttiva di questi, rendendo così attiva la funzione sociale del riso.⁹¹

La via umoristico-caricaturale, oltre che nel romanzo,⁹² trova la sua sede ideale nel giornale, proprio in quanto esso si dimostra il luogo strutturalmente perfetto per la sperimentazione – manifestabile in massimo grado anche grazie alla libertà espressiva garantita dagli pseudonimi –, dove «il carattere girovago, extravagante, umorale e allocutivo della scrittura umoristica ha potuto meglio esercitarsi».⁹³ Pensiamo poi al fatto che il pezzo d’umore, per sua natura breve e circoscritto a singoli episodi o a divagazioni, si adatta agevolmente alle caratteristiche del supporto giornalistico. Dunque, il termine «umore» e «umoristico», a partire dal 1848, comincia ad essere usato massicciamente nell’accezione non medica proprio sui periodici, a partire dai loro sottotitoli, e ad essere associato a un vero e proprio genere.⁹⁴

⁹¹ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. I, par. 2.

⁹² La controtradizione del romanzo umoristico nell’Ottocento «corre parallela, con momenti d’interferenza e commistione, all’evoluzione del romanzo “serio”: dal Foscolo didimeo (dove la forte marca sterniana dei successivi sviluppi) al *Battistino Barometro* di Pellico, per esempio; fino appunto alla stagione nieviana, e a quella post-unitaria, quando il ceppo conoscerà una più ramificata fioritura» (G. Maffei, *Nievo umorista*, cit., p. 223). Cfr. Ivi, pp. 223-230.

⁹³ R. Colombi, *Ottocento stravagante*, cit., p. 90.

⁹⁴ Cfr. A. Scannapieco, *Lemmi e dilemmi dell’umorismo*, cit. A partire dallo studio di Scannapieco si innesta il saggio di E. Comoy Fusaro, *Aux origines de la notion d’humour en Italie au XIXe siècle* («Cahiers de Narratologie», 25, 2013, <http://narratologie.revues.org/6784>, pas numéroté), che indaga il senso del termine «humour» in Italia quando viene introdotto nella stampa satirica, quindi proprio nel periodo che ci interessa. A tale scopo, la studiosa procede allo spoglio di quattro periodici umoristici, «La Lente», «L’Uomo di Pietra», «Il Pasquino» e «La Cronaca Grigia», fornendo anche un piccolo repertorio della varietà delle forme dell’umorismo in questi fogli. Verso la fine del saggio, la studiosa conclude: «L’origine infamante de l’humour, produit d’importation, né dans un contexte éditorial de bas étage, caractérisé par le comique, la légèreté,

Il giornale, oltre che «potenza dei tempi moderni»,⁹⁵ rappresenta anche l'espressione più compiuta della modernità a partire dalla sua struttura, manifestata per mezzo delle categorie di periodicità, collettività, attualità, frammentazione per mezzo delle rubriche.⁹⁶

La dinamica tra continuità e variazione rappresentata dalla periodicità ripete il nuovo ritmo del quotidiano e insieme conferisce un filo, un punto di riferimento invariabile: all'interno del giornale si crea infatti un incrocio di molteplici temporalità in base alla prossimità fisica di rubriche più o meno legate all'attualità. Più globalmente, poi, la continuità dell'apparizione del giornale costituisce un flusso che permette al giornale di inserirsi a poco a poco nella vita dei lettori, costruendo un vero e proprio ritmo e nuove ritualità,⁹⁷ favorite anche dai progressi tecnologici e sociali come lo sviluppo dei trasporti, l'illuminazione a gas, l'alfabetizzazione, la fortuna dei giornali popolari. Alle nuove pratiche di lettura corrispondono nuove pratiche di scrittura e composizione, più veloci, continue e regolari.⁹⁸

l'hétérogénéité, explique aisément pourquoi les essayistes, historiens de la littérature, critiques, et les auteurs eux-mêmes, dans leurs écrits théoriques, passèrent sous silence les premières manifestations avouées d'humour dans la presse satirique et valorisèrent les aspects graves, littéraires et philosophiques de l'écriture humoristique».

⁹⁵ Il riferimento è all'affermazione di Mazzini inserita come incipit per il paragrafo precedente.

⁹⁶ Per un'analisi della struttura del mezzo-giornale in base alle categorie sopraelencate, e tenendo fortemente in considerazione la relazione letteratura-giornalismo, si veda il libro di M.-È Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit. L'autrice considera le sopraelencate categorie come facenti parte della matrice mediatica del giornale, che bisogna congiungere alla matrice letteraria. Quest'ultima comprende lo strumentario giornalistico, ossia quell'insieme di tecniche di scrittura che diventano poi automatismi nella pratica giornalistica. Il focus è sul contesto francese, così come le esemplificazioni, ma le affermazioni teoriche sul supporto giornalistico possono valere per il contesto europeo in generale.

⁹⁷ Pensiamo alla lettura del *feuilleton* ad alta voce, alla discussione sugli articoli, agli scambi dei *feuilletons* durante le serate. G. Tarde afferma a tal proposito: «On ne saura, on n'imaginera jamais à quel point le journal a transformé, enrichi à la fois nivelé, unifié dans l'espace et diversifié dans le temps les conversations des individus, même de ceux qui ne lisent pas les journaux, mais qui causant, avec des lecteurs de journaux, sont forcés de suivre l'ornière de leurs pensées d'emprunt» (cit. in Ph. Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 2004, p. 179).

⁹⁸ Alcune pratiche di scrittura risultano legate a particolari tipologie di rubriche. La scrittura del *feuilleton*, ad esempio, implica spesso un viaggio con regole precise: la brevità, la velocità dello spostamento e della composizione, la scrittura giornaliera e per frammenti che interferisce

La collettività riflette la polifonia moderna⁹⁹ proponendo l'idea di verità come costruzione di senso attraverso il dialogo e l'incontro di più voci, plurali e talvolta discordanti:

Ainsi les divers articles d'une gazette donnent à chacun de nous la vision du monde qui nous convient particulièrement, mais en même temps un journal, puisqu'il renferme toutes les visions qu'on peut se faire de la vie, est bien la forme la plus approchante que nous avons de la vérité. Il n'est pas jusqu'à cette formule: «la suite au prochain numéro», qui ne soit excellente, car elle nous fait souvenir que Dieu, ce merveilleux romancier, n'a jamais dit son dernier mot.¹⁰⁰

Il caffè diventa il nuovo luogo di ispirazione per una letteratura fondata sul dialogo. Questo, come abbiamo anticipato, si trasforma in un vero e proprio genere giornalistico attraverso il quale si finge di ritrascrivere delle conversazioni colte dal vero, per strada, nei *salons*, nei teatri. La stessa cronaca, nell'avvicinarsi al pubblico, si fa dialogica e familiare, inglobando anche la sfera del futile, del ripetitivo, del privato, del piccolo.¹⁰¹

Alla caratteristica della collettività va collegato il mosaico delle rubriche, che riflette in un certo modo sia la multiformità del reale – come fa notare S. Disegni, il cittadino che si misura con la frammentarietà del mondo corrisponde al lettore che si misura con la dispersione del testo tra le pagine del giornale, segnata dalle rotture tipografiche, da oggetti discordanti divisi in articoli di vario genere –¹⁰² sia l'esigenza di fare ordine all'interno di esso, classificandolo per temi e generi secondo principi che naturalmente variano a seconda delle epoche e delle organizzazioni sociali.¹⁰³ La forma moderna del giornale, ad esempio, oppone la prima pagina, occupata dagli eventi, e quindi dalla rottura dell'ordine, all'interno del giornale, occupata dalle rubriche, e dunque dalla continuità, dall'invariabile.

fortemente con il viaggio stesso (cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., pp. 56-58). Per la categoria giornalistica della periodicità, cfr. Ivi, pp. 49-61.

⁹⁹ Una rubrica che rende in particolar modo il tipo di scrittura inclusiva permessa dal giornale è quella del *fait divers*, che integra il diverso e l'eteroclito.

¹⁰⁰ M. Barrès, *Du sang, de la volupté, et de la mort*, Paris, Club français du livre, 1960, p. 234.

¹⁰¹ Per la categoria giornalistica della collettività, cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., pp. 61-77.

¹⁰² Cfr. S. Disegni, *Les poètes journalistes au temps de Baudelaire*, cit., p. 95.

¹⁰³ Alcune rubriche, infatti, appaiono o spariscono in base a eventi di attualità.

La diversità delle rubriche permette infine di unire diversi stili e registri: serio e allegro, generale e particolare.¹⁰⁴

L'attualità come area preponderante del giornale risponde poi al bisogno di impegno degli intellettuali in tempi rivoluzionari visto che essa, oltre al fatto in sé – messo in scena ed enfatizzato grazie alla prima pagina – prevede anche la riflessione e l'interrogazione intorno a esso attraverso possibili prospettive sul futuro più immediato: «Le journaliste écrit pendant que l'événement a lieu. Sa parole est traversée par le suspense de ce qui va advenir. En même temps, de plus en plus, il a conscience qu'il construit lui-même l'événement».¹⁰⁵ Attraverso la categoria dell'attualità, il giornalista diventa dunque scrittore del giorno, storiografo della società, focalizzandosi in particolar modo sulla novità, sull'evento.¹⁰⁶

Per permettere una piena esplicazione della mediaticità bisogna che l'attualità del giornalista corrisponda a quella del lettore, ma nel XIX, a causa del relativo progresso dei trasporti che genera ancora ritardi o incidenti postali, ciò non si realizza pienamente. Tuttavia, anche a partire da questa dimensione protoindustriale, la mediaticità (che si esprime attraverso tutte le categorie sopraelencate),¹⁰⁷ pone fortemente allo scrittore-giornalista il problema della mediazione da stabilire tra il suo lavoro personale e lo spazio pubblico, rendendo vivo e attivo in maniera continua il rapporto con i lettori: «il lettore, infatti, fondamentale in-

¹⁰⁴ Per la categoria giornalistica della frammentazione in rubriche, cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., pp. 77-89.

¹⁰⁵ Ivi, 97.

¹⁰⁶ Per la categoria giornalistica dell'attualità, si veda Ivi, pp. 90-120. Già nell'Ottocento la dimensione dell'attualità preoccupa alcuni scrittori poiché si pensa che possa causare la sparizione dell'approfondimento a favore dell'effimero, del contingente, dell'immediato. Tale preoccupazione si collega al pregiudizio sulla letteratura giornalistica e alla paura di molti intellettuali ottocenteschi intorno all'influenza di questa sulla letteratura in generale. V. Gioberti, ad esempio, afferma: «La letteratura alata dei fogli quotidiani, settimanali, mensili, è utile come ausiliaria, non come principale. Sola, indisciplinata, aspirante a concentrare in sé la somma ed esercitare il monopolio delle cognizioni o almeno a timoneggiarle, essa rovina le lettere e le scienze non meno che la politica». Secondo lui, quindi, la scrittura giornalistica poteva avere conseguenze negative sugli scrittori, «rintuzzando l'ingegno, troncandone i nervi, rompendone l'elaterio, disseccando la vena, smorzandone la fiamma, disusandolo dalla profondità, avvezzandolo a sfiorare gli oggetti anziché a sviscerarli, e rendendolo insomma fiacco, avvizzato, triviale, meccanico, servile, inetto a creare» (*Del rinnovamento d'Italia*, cit. in F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 309).

¹⁰⁷ La mediaticità del giornale viene espressa anche dagli elementi tipografici, dall'interazione testo-immagine, dal posizionamento grafico dell'immagine; tutti fattori che agiscono per incoraggiare e indirizzare l'attenzione del lettore.

terlocutore dello scrittore giornalista, risultava essere elemento solidale necessario per dar fede al punto di vista con cui lo scrittore interpreta e guarda la realtà». ¹⁰⁸ Anche la brevità degli articoli (per esigenze di spazio e di velocità di produzione) è funzionale a una parola efficace e veloce, allocutiva, in grado di trasformarsi repentinamente in azione.

L'estetica stessa del giornale risulta moderna, in quanto eleva l'informazione fugace al rango di letteratura, mettendo in atto una dialettica tra eterno e contingente – ¹⁰⁹ un meccanismo che tra l'altro richiama quello caricaturale secondo la teorizzazione di Baudelaire. ¹¹⁰ «Le lecteur du journal se trouve donc seul, devant un texte brisé, une image du monde en morceaux, image constamment renouvelée de jour en jour et dont le sens lui échappe»: ¹¹¹ nel giornale trionfa dunque lo sguardo moderno, lo sguardo frammentato di un soggetto che mischia la sua voce a quella degli altri, perdendo e al contempo dilatando la sua identità. ¹¹²

La modernità giornalistica riguarda infine anche i temi, da inserire all'interno del nuovo contesto urbano e preindustriale, colti dal giornalista che passeggia per

¹⁰⁸ R. Colombi, *Ottocento stravagante*, cit., p. 92.

¹⁰⁹ «Contes et anectodes contribuent, grâce à ce qu'on appelle leur "moralité", qui relève de l'abstraction, à élever un fait singulier au rang de paradigme en favorisant des pratiques de lecture fondées sur le déchiffrement et l'interprétation du réel. Le journal alors n'est plus simplement le lieu où est élaboré le désir de conjurer cette fuite du temps et la disparition d'images passagères grâce à des genres à fonction universalisante, comme le conte ou l'anecdote qui leur donne un sens, mais aussi grâce à une recherche formelle qui élève l'information fugace au rang de littérature, l'actualité au rang de ce que Mendès appelle une "actualité éternelle"» (S. Disegni, *Les poètes journalistes au temps de Baudelaire*, cit., p. 90).

¹¹⁰ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 1.

¹¹¹ Ivi, p. 95.

¹¹² Per la frammentazione dello sguardo, pensiamo anche ai movimenti pittorici come il puntinismo o l'impressionismo. Sull'individuo che si perde e si moltiplica nella folla si può leggere ciò che Charles Baudelaire scrive nel *poème en prose Les foules*: «Multitude, solitude: termes égaux et convertibles pour le poète actif et fécond. Qui ne sait pas peupler sa solitude, ne sait pas non plus être seul dans une foule affairée. / Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. [...] Le promeneur solitaire et pensif tire une singulière ivresse de cette universelle communion. [...] Il adopte comme siennes toutes les professions, toutes les joies et toutes les misères que la circonstance lui présente» (*Le Spleen de Paris*, XII, in Id., *Œuvres complètes*, cit., p. 291). Molti cronisti si preoccupano inoltre della problematica inquietante aperta dal giornale (e da collegare all'esperienza della folla), del diffondersi di un'opinione collettiva che fa sparire l'individuo e disabituava a pensare autonomamente. Non bisogna tuttavia dimenticare la diversità del contesto italiano, molto più provinciale e arretrato nello sviluppo industriale rispetto a quello francese, in cui quindi questi fenomeni vengono sì esperiti e percepiti, ma non con uguale intensità.

la città pronto a intercettare il cambiamento nei riti e nelle abitudini quotidiane: i lampioni a gas, il treno, le mode e la società dell'apparenza, il mercantismo e la religione del tempo e del denaro, e del tempo che è denaro (*Times is money*, recita una nota formula diffusa all'epoca), l'etica del lavoro, descritto nelle sue varie specializzazioni e mestieri. Lo stesso giornale e la vita del giornalista diventano temi moderni molto presenti: tra i luoghi più descritti figura la mansarda dello scrittore, la redazione del giornalista, l'atelier dell'artista, in vista di una sacralizzazione strategica del luogo della creazione ai fini probabilmente (e più o meno consapevoli) di una riabilitazione dell'intellettuale, il nuovo testimone-osservatore del mondo.

Umorismo e giornale si incastrano dunque perfettamente nel legame con la modernità (il mosaico, la frammentazione, l'inclusione del vario, la velocità del ritmo), nella possibilità di sperimentazione polifonica attraverso rubriche che propongono l'incontro e l'incrocio tra i generi; nella pratica dell'impegno attraverso il racconto partecipato e dialogante dell'attualità, da esprimersi dunque mediante il fondamentale rapporto con il pubblico. Per le sue stesse caratteristiche stilistiche, fondate sull'allusione e il doppio senso, l'umorismo praticato sui giornali diventa ad esempio un'arma fondamentale contro la censura in periodi particolarmente restrittivi,¹¹³ obbligando il lettore «tel un détective de roman policier» a imparare «à traduire les indices, véhiculés par le journal».¹¹⁴

L'umorismo è una collinetta, non è una montagna. Chi sta in cima ad una montagna è lontano dal mondo, diventa un filosofo e un indifferente. Chi sta sulla collina – una collina piccola, appena un rialzo di terra – è nel mondo di tutti, ma vede un filino più lontano, può valutare quali siano le cose veramente importanti e quelle che importanti sembrano e non sono.¹¹⁵

La definitoria distanza umoristica, di collina e non di montagna, trova il modo di raccorciarsi un poco sulle pagine dei giornali, lontane dall'astrattismo riflessivo e ribollenti di concretezza, offrendo allo scrittore ottocentesco 'in transizione' un luogo per dialogare con le altre voci autoriali del giornale, ma soprattutto con la voce – assente solo nel processo della scrittura, ma reale e in ascolto appena al di là degli studi di redazione – del pubblico, che rende viva e attiva la

¹¹³ Cfr. *supra*, Parte Seconda, par. 1.

¹¹⁴ M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., p. 115.

¹¹⁵ G. Mosca, cit. in P. Santarcangeli, *Homo ridens*, cit., p. 422.

parola giornalistica attraverso la circolazione e la diffusione di essa in un brusio di voci – si spera – non solo vuoto e fine a se stesso.

3. *Giornalismo e giornalismo umoristico nella Toscana del XIX secolo*

Come abbiamo accennato, il particolarismo socio-politico italiano dal 1848 al 1860 si traduce, nonostante l'uniformità di fondo, in un particolarismo anche giornalistico. Il contesto che in questa sede ci interessa mettere a fuoco è quello toscano, e in particolar modo fiorentino, di cui fanno parte i due periodici che andremo ad analizzare.¹¹⁶

Il Granducato di Toscana, retto prima da Ferdinando III, poi da Leopoldo II, conduce una politica che mai si abbandona agli estremismi della reazione, ma anzi inaugura una serie di riforme nelle quali sopravvivono la maggior parte delle innovazioni napoleoniche: pensiamo alla riforma del catasto, all'unificazione delle magistrature, alla bonifica della Maremma, all'istituzione di una corte di cassazione a Firenze. Vengono poi alleggerite le tasse e abolita la coscrizione obbligatoria. La tolleranza della vigilanza poliziesca rende inoltre la Toscana un possibile rifugio per intellettuali, patrioti, esuli.

Negli anni precedenti a quelli di nostro interesse una fondamentale esperienza giornalistica è rappresentata naturalmente da «L'Antologia» (1821-1833), fondata da Vieusseux insieme al carismatico Gino Capponi. La rivista, forse la più importante dell'Ottocento toscano, raccoglie l'eredità del «Conciliatore» incarnando il liberalismo moderato di matrice illuminista; rappresenta un luogo di dibattito tra classici e romantici, e in generale uno spazio per il confronto intellettuale nel senso di una sprovincializzazione della Toscana verso l'Italia e verso

¹¹⁶ Per la descrizione del giornalismo nel Granducato di Toscana ci siamo serviti di F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., pp. 396-406; A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, in N. Bernardini (a cura di), *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce, Tip. editrice Salentina, 1890, pp. 410-416, che alla fine presenta un dizionarietto degli pseudonimi (firmato N. Bernardini) in ordine alfabetico (pp. 235-256) e un dizionarietto dei periodici fiorentini; C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, «Rassegna storica toscana», 2, 1956, pp. 121-140; T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, Firenze, Società anonima Editrice Francesco Perrella, 1922. Importanti strumenti per lo studio dei periodici fiorentini sono anche: B. Righini (a cura di), *I periodici fiorentini (1597-1950). Catalogo ragionato*, Firenze, Sansoni, 1955; C. Rotondi (a cura di), *Bibliografia dei periodici toscani (1847-1852)*, Firenze, Olschki, 1952, e Id. (a cura di), *Bibliografia dei periodici toscani (1852-1864)*, Firenze, Olschki, 1960.

l'Europa. Inaugura un giornalismo letterario più moderno, spigliato, ma di grande respiro e attento alla qualità degli interventi, al fine di smuovere l'immobilismo di Firenze.

Se ci avviciniamo al biennio rivoluzionario, la politica sostanzialmente pacifica del Granducato di Toscana si traduce in un giornalismo dai toni paternalistici e dai fini più chiaramente educativi e divulgativi, interessandosi soprattutto alle discussioni teoriche sulle questioni che negli altri stati italiani avevano già assunto caratteri critici. Emblematici di questa fase sono il «Giornaletto per il popolo» di Pietro Thouar, che tratta di problemi politici da un punto di vista morale; e «Il Sabatino», giornale di divulgazione di lettere, scienze e arti, che nel corso del tempo diventa sempre più popolare, inserendo per esempio un corso di studi popolari su diversi argomenti divisi in lezioni. Gli anni dal 1845 al 1847 sono dominati politicamente dalla corrente neoguelfa incoraggiata dal papa riformista Pio IX; ma anche i gruppi democratici e liberali progressisti «avevano avuto tra il 1840 e il '45 una ripresa dopo la lunga eclisse seguita alla prima diffusione della Giovine Italia tra il 1831 e 1834».¹¹⁷ Anzi, la relativa mitezza della censura consente al Granducato di incarnare il centro della stampa clandestina liberale a partire dal 1846 e ancora di più negli anni successivi ai fatti romani (ascesa di Pio IX e azione riformatrice, anche per quanto riguarda la stampa).

Con il biennio rivoluzionario e in particolare a partire dall'editto granducale sulla stampa del 6 maggio 1847, anche la stampa toscana passa gradualmente dai toni di pacifica divulgazione a quelli più agguerriti della polemica sugli scottanti temi della Costituzione, delle riforme, della partecipazione alla guerra di indipendenza, della questione sociale, evidenziati, soprattutto questi ultimi, dai Circoli che si diffondono in ogni città e che contribuiscono all'avanzamento del movimento democratico rispetto a quello moderato. Così Alessandro Arbib descrive la concessione granducale:

Fu ai 6 maggio del 1847 che il Granduca Leopoldo II, dopo non lievi tentennamenti, si adattò a elargire ai suoi popoli una specie di libertà di stampa. Il dono era meschino, ma pei tempi che correvano parve conquista mirabilissima. Firenze ne ringraziò il munifico principe con una solenne dimostrazione, la prima di tante altre

¹¹⁷ G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in L. Volpicelli; G. Rodari; Id. *et al.*, *Studi collodiani*, Atti del I convegno internazionale (Pescia 5-7 ottobre 1974), Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976, pp. 59-79, p. 61.

seguenti, e alla testa della quale, mi sovvegno, io che scrivo, aver veduto gli uomini più cospicui che, per ingegno, per censo, pe natali, avesse allora Firenze.¹¹⁸

Il successo del movimento liberale conduce anche Leopoldo II ad annunciare la prossima costituzione di una rappresentanza nazionale, alla quale sarebbe seguita la pubblicazione, il 17 febbraio 1848, del testo della Costituzione, anch'essa ispirata al modello francese del 1830, quindi libertà di stampa, regolata da una legge repressiva, a parte le opere di materia religiosa, che sarebbero state soggette a censura preventiva. La legge ripete quella piemontese, tranne che per la figura del gerente responsabile legale del giornale, che in Piemonte è diverso dal direttore, mentre in Toscana coincide con questi, «che avrebbe subito al pari degli autori le pene comminate dalla legge»; inoltre nella legge toscana non figura «la norma che dichiarava punibili coloro che, per mezzo della stampa, si fossero pronunciati per altre forme di governo o avessero minacciato di distruzione la monarchia costituzionale».¹¹⁹ Una delle conseguenze della concessione della Costituzione da parte del Granduca consiste nella proliferazione di giornali dalla forte connotazione politica. Tra l'inizio del regime costituzionale e la formazione del ministero democratico Guerrazzi-Montanelli, i giornali assumono quindi una grande importanza per il dibattito politico e per il concreto susseguirsi degli eventi: essi, fortemente polarizzati su opposte posizioni politiche, si rivolgono audacemente al popolo e ai governi con appelli e prese di posizione, cercando di indirizzare e influenzare gli avvenimenti. I periodici riflettono dunque «il processo di definizione dei campi politici»¹²⁰ e le tensioni che ne derivano, soprattutto intorno alla partecipazione alla guerra di indipendenza e ai rapporti con il Piemonte. Le due principali fazioni politiche – moderata e democratica – trovano spazio nei due più importanti periodici del periodo: la fazione liberal-moderata nel quotidiano «La Patria» (2 luglio 1847-30 novembre 1848), finanziato e codiretto da Bettino Ricasoli (insieme a Raffaello Lambruschini), sostiene la via filosabauda e costituzionale e si esprime contro la partecipazione del popolo all'attività politica, incentrando il suo programma sulla questione della «nazionalità» e del «riordinamento delle istituzioni del granducato»;¹²¹ quella democratica ne «L'Alba» (14 giugno 1847-12 aprile 1849, diretta da Giuseppe La Farina), dal

¹¹⁸ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 410.

¹¹⁹ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 303.

¹²⁰ Ivi, p. 390.

¹²¹ Ivi, p. 277.

carattere sempre più battagliero, reclama «la piena indipendenza del governo toscano da quello austriaco, un allargamento radicale delle libertà [...] e la totale autonomia del potere civile da quello ecclesiastico»,¹²² mostrando inoltre una grande sensibilità nei confronti dei problemi dei lavoratori. I due fogli, che convergono grossomodo nelle richieste liberali (tra le quali la sostituzione della censura preventiva con quella repressiva), si differenziano tuttavia per la diversa distribuzione: più ampia grazie al linguaggio semplice e piano e al taglio più coraggioso e vivace, per «L'Alba»; più ridotta, a causa del taglio dottrinario e del linguaggio sostenuto, per «La Patria».¹²³ Accanto a essi si possono collocare i seguenti periodici: i moderati «Il Conciliatore», espressione dei gruppi costituzionali di destra legati a Cosimo Ridolfi e Gino Capponi, «La Rivista di Firenze» (un giornale molto aperto e vivace: pubblica ogni settimana degli articoli dal «Messaggiere torinese» di A. Brofferio; o articoli del Tenca), che diventa con il tempo sempre più antimoderato e antineoguelfo; «Il Popolo» di Siena, «Il Cittadino Italiano» di Livorno, «La Riforma» di Lucca; i democratici «Il Popolano», diretto dalla controversa personalità di Enrico Montazio («uomo di moltissimo ingegno, giornalista in tutta la forza del termine, e possessore di uno stile caustico da pochi in seguito saputo imitare»)¹²⁴ ed espressione di un radicalismo politico-sociale; «L'Inflexibile», che sostiene un più deciso impegno nella guerra e una più ampia partecipazione del popolo alla vita politica; il pisano «L'Italia», fondato da Giuseppe Montanelli; «Il Corriere livornese» diretto da Francesco Domenico Guerrazzi; «L'Impavido» di Lucca.

Il movimento democratico acquista sempre più potere fino alla costituzione del ministero Montanelli-Guerrazzi, il cui fine si sostanzia nel raggiungimento della Costituente italiana. All'interno del ministero si fa sentire soprattutto l'irruenta e carismatica personalità del Guerrazzi, il quale gradualmente prova a ottenere l'appoggio della piccola borghesia e di parte della borghesia imprenditoriale, chiudendosi alla fazione democratica più estrema e rivoluzionaria, tendente verso la soluzione repubblicana. Dopo lo scioglimento del Consiglio generale e

¹²² Ivi, p. 275.

¹²³ Un anonimo corrispondente del Ricasoli, in riferimento a «La Patria», afferma infatti: «Imitate il vostro confratello, «L'Alba»; egli tratta temi di alto interesse quanto qualsiasi altro giornale, ed è letto, inteso, gustato dalla maggior parte del popolo perché appunto non è aristocratico, né didascalico, ma semplice, laconico e opportuno per farsi comprendere con diletto anche dal più ignorante dei lettori, e quindi è utilissimo» (Lettera del 5 luglio 1847, in B. Ricasoli, *Carteggi*, Bologna, Zanichelli, 1939, vol. II, p. 238).

¹²⁴ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit, p. 411. Montazio dirige anche la «Rivista di Firenze», poi «Rivista Indipendente».

le nuove elezioni che registrano la maggioranza dei moderati, il contrasto Montanelli-Guerrazzi, già forte, diventa critico. La guerra tra Piemonte e Austria appare inevitabile, così i democratici fiorentini manifestano in piazza e a essi si uniscono i soldati dell'esercito di Leopoldo II. Questo segno, che rende chiare le intenzioni popolari, conduce il granduca alla fuga da Firenze verso Gaeta. Il governo provvisorio presieduto da Ricasoli organizza le elezioni, e il 20 agosto il Parlamento sancisce la definitiva decadenza della monarchia lorenese e chiede l'unione della Toscana con il Piemonte. Questo periodo burrascoso continua con la dittatura del Guerrazzi, il quale, dopo aver impedito l'unione della Toscana con la Repubblica Romana, scioglie le camere e si fa conferire pieni poteri. La dittatura guerrazziana dura comunque molto poco (dal 12 marzo 1849 al 12 aprile dello stesso anno), poiché viene stroncata dal colpo di stato attuato dai moderati appoggiati dalla Guardia nazionale: essi arrestano Guerrazzi e restaurano Leopoldo II.¹²⁵

Durante tali eventi, la fazione moderata di destra si esprime nel «Conciliatore», decisamente antiguerrazziano, nel «Nazionale», che rappresenta una linea più aperta in ideale continuazione de «La Patria» e che per esempio appoggia Guerrazzi nel riuscito tentativo di impedire l'unione della Toscana con Roma, ne «Lo Stenterello» e «La Vespa», periodici umoristici ferocemente antidemocratici che osteggiano in particolare la Costituente voluta da Montanelli e la personalità del Guerrazzi; la fazione democratica nello «Charivari del popolano», periodico umoristico che si propone di contrastare «Lo Stenterello» e «La Vespa», ne «La Lanterna magica» e «La Frusta», gravitanti intorno al Montazio, ne «La Democrazia progressiva», che sostiene l'unità italiana e il governo del popolo attraverso la Costituente, ne «Il Lampione», umoristico che accompagna tutto il periodo rivoluzionario,¹²⁶ e soprattutto ancora ne «L'Alba», che si fa portavoce diretta di Montanelli. La città di Livorno, in cui il movimento democratico può contare su una base più ampia, registra poi la nascita di nuove testate: oltre al «Corriere livornese», ricordiamo «Il Calambrone» (guerrazziano, poi repubblicano) e «L'Inferno» (molto curato dal punto di vista grafico, grazie alle vignette di P. E. De Filippi).¹²⁷ Nonostante il sorgere di testate espressamente votate alla sua guida, i rapidi rivolgimenti degli eventi politici contribuiscono a disorientare

¹²⁵ Per un quadro complessivo del biennio rivoluzionario in Toscana, cfr. G. Paolini, *La Toscana del 1848-49. Dimensione regionale e problemi nazionali*, Firenze, Le Monnier, 2004.

¹²⁶ «Il Lampione» è uno dei giornali su cui focalizzeremo la nostra attenzione nel presente studio: cfr. *infra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1 e cap. III, par. 1.

¹²⁷ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 410.

il popolo e aumentare la sua «diffidenza verso ogni forma di direzione politica». ¹²⁸ Inoltre, proprio l'urgenza dei problemi politici conduce la stampa a trascurare gli studi letterari: una delle poche eccezioni è rappresentata da «L'Archivio storico» di Viesseux, che, fin dal 1842, cerca di ravvivare «la fredda e morta erudizione con l'arditezza del pensiero» e di riunire, «con l'ampiezza delle sue vedute, il presente alle passate vicende della patria». ¹²⁹

Benché il colpo di stato dei moderati del 12 aprile mirasse a evitare l'occupazione austriaca e conservare le vittorie ottenute con lo Statuto, la stampa – spesso interprete e anticipatrice di tensioni e movimenti – avverte il pericolo di una svolta reazionaria, che effettivamente si verifica: a dispetto delle promesse riguardo al mantenimento dello Statuto e in accordo con la politica svolta nel resto d'Italia dopo la sconfitta del Piemonte e la caduta delle Repubbliche di Roma e Venezia, Leopoldo II scioglie la commissione provvisoria di governo e conferisce pieni poteri a un suo commissario straordinario; l'Austria, vincendo anche le ultime resistenze mosse dai livornesi, occupa la Toscana e viene infine ristabilito il governo assoluto attraverso il decreto del 6 maggio 1852, che abolisce lo Statuto. Uno dei primi e principali bersagli del restaurato governo assoluto è proprio la stampa, di cui si era constatata l'importanza e la pericolosità: già il 10 luglio 1849 viene ristretta la legge sulla stampa del 17 maggio 1848

[...] con un decreto che subordinava la pubblicazione dei giornali, quale che fosse la loro periodicità, al versamento di un'onerosa cauzione di 9000 lire, sottraeva alla giuria, per attribuirli ai tribunali ordinari, la competenza di foro giudicante i delitti di stampa e conferiva all'autorità politica il diritto di sospendere sino a un massimo di 15 giorni il periodico che fosse stato già gravato di due procedimenti o giudizi per delitto di stampa. ¹³⁰

Successivamente, il 22 settembre 1850, viene emanato un decreto che conferisce ai prefetti il potere di sequestrare i giornali, al ministero dell'Interno di sospenderli e al consiglio dei ministri di sopprimerli, ponendo di fatto i giornalisti fuori dalla legge comune. ¹³¹ Più avanti, con il decreto del 13 marzo 1852, si restringe ulteriormente la libertà di stampa in Toscana poiché

¹²⁸ D. Bertoni Jovine, *Introduzione*, cit., p. XCIII.

¹²⁹ T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 24.

¹³⁰ F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., pp. 411-412.

¹³¹ Ivi, p. 412.

[...] alcuni dei giornali estranei alle materie politiche e come tali rimasti esenti dalle discipline alle quali il precedente nostro decreto del 22 settembre 1850 assoggettò i giornali di diversa indole, non hanno fatto sempre buon uso di questa libertà, ma anzi hanno alcuna volta trasceso ad intemperanze, né comportabili in un governo bene ordinato, né sempre facili ad essere con sicurezza e prontamente colpite dalle sanzioni delle leggi repressive.¹³²

Dopo la soppressione dello Statuto il 6 maggio 1852, di nuovo vengono esaminate le leggi sulla stampa, finché il 23 settembre 1853 viene presentata una relazione che limita ancora di più la libertà di stampa: non si ritorna alla censura preventiva precedente al 1848, ma nei fatti si impedisce di parlare di politica o di attualità. In questo arco di tempo, e fino agli eventi che condurranno all'Unità, benché il clima sia migliore rispetto agli altri stati della penisola,¹³³ di fatto molti giornali vengono soppressi o sospesi: i primi a essere colpiti sono i fogli popolari – «ai quali si dava la colpa di aver indotto la plebe ad eccessi che si volevano assolutamente evitare per l'avvenire» –¹³⁴ e democratici (come il rivoluzionario «Il Popolano»), mentre i moderati riescono, anche se tra forti difficoltà, a mantenere in vita alcuni periodici, come «Lo Statuto» (che sostituisce «Il Concliliatore») e «l'Avvenire» (che sostituisce «Il Nazionale»), «Il Costituzionale», «La Riforma» di Lucca (unico non fiorentino a sopravvivere alla restaurazione granducale). Il solo giornale politico ufficiale di questo periodo è «Il Monitore toscano». Nonostante la repressione, comunque, i giornalisti non smettono di avere fiducia nella libertà di stampa, come testimoniano le seguenti parole pubblicate anonime sull'ultimo numero (3 luglio 1850) de «La Riforma», prima della sospensione delle sue pubblicazioni:

Se la libera stampa, organo della pubblica opinione, e severa moderatrice delle intemperanze del potere, come anche degli eccessi individuali degli uomini e dei partiti, fu mai indispensabile presso ogni popolo culto e civile, non lo fu tanto in altri tempi e in altri paesi, quanto necessaria si appalesa al presente in Toscana, dove alle pubbliche libertà compresse e quasi isterilite, sembra rimanere un alito leggero di vita.

¹³² Decreto cit. in C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 121.

¹³³ Cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., pp. 538-539.

¹³⁴ D. Bertoni Jovine, *Introduzione*, cit., p. CXXXVIII.

In questa fase, dunque, ai giornali politici si sostituiscono i fogli artistici o letterari e quelli umoristici, due filoni che nella maggior parte dei casi si intrecciano e che in ogni caso non rinunciano al commento all'attualità, per mezzo dell'elaborazione di un linguaggio metaforico e allusivo. Secondo la testimonianza di A. Arbib, i periodici umoristici rivelano «almeno in gran parte, l'indole beffarda dei [...] fiorentini» e preparano indirettamente «la nuova generazione a quella sommossa pacifica del 27 aprile 1859,¹³⁵ che [...] fu nondimeno il più grande fattore del risorgimento italiano. Poiché ai giornali non era concesso parlar di politica, se ne riscattavano, parlandone di straforo o sotto ingegnose allegorie». ¹³⁶ L'interesse di tali periodici si sposta però dalle questioni economico-sociali a quelle critico-letterarie e linguistico-filologiche, riportando in auge gli studi trascurati negli anni precedenti, studi nuovamente animati «dal desiderio di diffondere la cultura nella penisola, e di ricordare ai cittadini d'Italia ciò che furono e come dominarono nel mondo». ¹³⁷ In sostanza, il calore della polemica, lo spirito battagliero vengono deviati dalla politica alla letteratura, al costume, alla società, alla cultura, nascondendo spesso questioni politiche dietro discussioni culturali:

¹³⁵ Così viene raccontata da F. Martini la rivoluzione pacifica del 27 aprile che conduce alla fuga del Granduca: «accordatasi col popolo la milizia e tolto così al Granduca il mezzo efficace della repressione e della difesa, tutto si riduceva ormai nel conoscere quanto egli fosse disposto a concedere, per conservare il trono a sé e alla sua Casa; il resto un di più; infatti, la “dimostrazione non fu che una passeggiata. Alle nove migliaia di persone mossero ordinatamente da Barbano, capitanate da Giuseppe Dolfi e da Enrico Lowley, precedute da una bandiera bianca rossa e verde, e da una fanfara che suonava l'inno del '48. [...] Al passare del vecchio sovrano, parecchi si levarono il cappello, come se quelle carrozze lo conducessero alla solita trottata delle Cascine. Quel giorno mi domandai: è compassione o rispetto? Oggi penso: riconoscenza. Negando l'abdicazione, ostinato nel credere alle sicure vittorie dell'Austria, la rivoluzione l'aveva fatta principalmente egli stesso» (*Confessioni e ricordi*, cit., p. 163 e p. 164). Oggi si propende a credere che questa rivoluzione pacifica «abbia rivelato se non proprio una matura consapevolezza dei Toscani di fronte al problema nazionale, almeno il loro meravigliato e perplesso risvegliarsi di fronte ai tempi nuovi, con l'oscuro senso e presentimento di una “variazione grande” che stava avvenendo» (R. Bertacchini, *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961, p. 139). Cfr. R. Cempini, *Il '59 in Toscana*, Firenze, Sansoni, 1959.

¹³⁶ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 412. Come esempio di questo linguaggio, Arbib ricorda un articolo dal titolo *La Neve* apparso su «La Lanterna di Diogene»: in esso l'articlista parlando superficialmente della caduta della neve a Firenze voleva in realtà alludere all'uniforme bianca dei soldati tedeschi.

¹³⁷ T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 24.

l'arte e la letteratura, a parere dei giornalisti del tempo, erano l'espressione più esatta della temperie di una nazione, la manifestazione più compiuta e più evidente delle passioni, dei desideri, dei costumi, dell'indole di un paese, qualcosa di così necessario, essenziale, inseparabile dalla natura di un popolo, come il sangue ed i muscoli per il corpo umano.¹³⁸

Accese diventano dunque le polemiche letterarie tra i diversi periodici soprattutto sui temi della tradizione nazionale e del rapporto con le letterature straniere. Ricordiamo per esempio la polemica innescata dalla pubblicazione su «Lo Spettatore» del saggio di Ruggiero Bonghi *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* (1856), o quella mossa da «L'Arte» alla «Civiltà Cattolica» in difesa degli autori della nostra tradizione letteraria.¹³⁹ Per quanto riguarda i periodici umoristici, nelle parole di Clementina Rotondi, questi sarebbero

[...] confratelli del '48 e del '49, ma sono meno aspri, meno sentimentali e romantici; essi cercano di evitare la volgarità e la petulanza, pur attaccando uomini e cose del loro tempo; tanto negli articoli quanto nelle caricature uniscono alle facezie la nota seria, al riso lo sdegno, alle burle l'esame dei problemi più importanti per la Toscana e, nel 1859, il commento dei fatti politici.¹⁴⁰

Tra i periodici toscani artistico-letterari, e artistico-letterari-umoristici, di questo periodo menzioniamo: «L'Arte», «Carlo Goldoni» (che si battono per la riforma del teatro musicale italiano), «Il Poliziano» («portò quasi la rivoluzione nel giornalismo di quei tempi, per la novità dei concetti e la serietà dei propositi»),¹⁴¹ espressione diretta del gruppo degli *Amici pedanti*, si occupa di filologia greca e latina, storia, filosofia e morale, poesia, libri moderni e antichi, ma dura poco per l'incalzare degli eventi politici), «Il Buon Gusto» (teatrale e a favore della propaganda liberale), «Il Passatempo» (di Pietro Fanfani e Zanobi Bicchierai, «un giornaleto liberale, e scritto con molta purezza di lingua. Ma avea un difetto forse; tenea un po' del saccente e del burbanzoso»),¹⁴² con articoli ritmati e di diverso argomento), «Lo Scaramuccia» («uno dei migliori giornali dell'epoca»),¹⁴³ «La Lente» (famoso per le incisioni di Assunta Pochini e per gli

¹³⁸ Ivi, p. 14.

¹³⁹ Cfr. Ivi, pp. 16-18.

¹⁴⁰ C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 129.

¹⁴¹ T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 30.

¹⁴² A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 414.

¹⁴³ Ibidem. «Lo Scaramuccia» è il secondo giornale umoristico a cui dedicheremo la nostra attenzione nel presente studio: cfr. *infra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2 e cap. III, par. 2.

scritti briosi e di diverso contenuto, tra cui gli articoli di critica teatrale e musicale, le caricature di personaggi ed eventi del tempo, i dialoghi di Gherardi Del Testa e Bartolomeo Fiani; successivamente appaiono sempre più di frequente accenni politici, che causano la sospensione del giornale per due volte),¹⁴⁴ «La Lanterna di Diogene» (brioso, ritmato, piacevole, grazie anche alle caricature di Adolfo Matarelli-Mata), «Il Momo» (di letteratura, arte, scienza, teatro, caricature; per gli altri giornali del tempo «giornale ufficiale degli Amici Pedanti»,¹⁴⁵ successivamente si occupa allusivamente anche di argomenti politici, in particolare nella *Corrispondenza di un fattore col suo padrone*, rubrica risalente al suo secondo anno). Importante risulta «Il Piovano Arlotto», «rassegna letteraria scritta in purissima lingua e con grazia tutta fiorentina»,¹⁴⁶ «corifeo della letteratura toscaneggiante, burlesca e scherzosa»,¹⁴⁷ «che, sotto il velame di una scapiagliata e bizzarra spesa di umori, non manca di trattare talora, per apologo, qualche grossa questione politica, in modo da non compromettersi troppo»;¹⁴⁸ ancora, «una delle più belle, più gustose ed eleganti riviste che abbia avuto l'Italia»,¹⁴⁹ con articoli di critica musicale e teatrale, schizzi sui tipi fiorentini più popolari, riproduzione di antichi testi italiani. Un'altra importante rivista è «Lo Spettatore» di Celestino Bianchi,¹⁵⁰ legata alla letteratura manzoniana e romantica. Questa rivista rappresenta una guida mirante ad «indirizzare a buon fine il gusto letterario dei giovani, come a mantener vivace il culto della patria e l'amore alla libertà. Si può dire che essa fece in Toscana e in Firenze ciò che per Milano e la Lombardia fece il *Crepuscolo*». ¹⁵¹ Fondamentali soprattutto la parte letteraria (con gli studi danteschi e gli articoli di critica letteraria di Tommaseo, Gigli, De Sanctis, Centofanti, Gennarelli, Casella, Torri) e la parte storica.

¹⁴⁴ Ivi, p. 415.

¹⁴⁵ Cit. in C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 133.

¹⁴⁶ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 412.

¹⁴⁷ T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 30.

¹⁴⁸ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., pp. 25-26.

¹⁴⁹ C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 132.

¹⁵⁰ Su Celestino Bianchi (1817-1885), F. Martini racconta: «Questi, giornalista e liberale di vecchia data, nel decennio della restaurazione s'era dato su per i fogli letterari [...] a prognosticare e promettere imminente la rifioritura del nostro teatro drammatico: non tanto perché ci credesse, quanto perché ciò gli dava lecito modo di stampare due aggettivi "italiano" e "nazionale", i quali a niun altro sostantivo la censura avrebbe sofferto si appiccicassero» (*Confessioni e ricordi*, cit., p. 178). Dirige anche «Il Nazionale» e «La Polimazia».

¹⁵¹ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 413.

Accanto a questi, si moltiplicano fogli mediocri dagli indirizzi confusi e dalla vita spesso brevissima. Inoltre, a parte il giornalismo letterario e culturale e quello umoristico, in questa fase si sviluppa fortemente anche il giornalismo specialistico e dedicato a settori specifici quali: agronomia e agricoltura, economia, matematica e applicazioni; o a un pubblico particolare, come quello femminile o delle minoranze religiose. Torna in voga, poi, la stampa educativa, con punto di riferimento sempre Thouar, il quale riprende, con le «Letture di famiglia», la sua opera divulgativa per il miglioramento delle condizioni materiali del popolo e in appoggio a un moderato riformismo.¹⁵² Scarsa importanza in questo periodo riscuote invece la stampa periodica nel resto della Toscana, tra cui segnaliamo soltanto l'umoristico lucchese «La Scena».¹⁵³

Con gli avvenimenti che, a partire dal 1859, condurranno all'Unità d'Italia, il giornalismo italiano si uniforma maggiormente: può tornare apertamente politico e battagliero. Come si ricorderà, a partire dall'Unità d'Italia si registra una nuova ondata giornalistica, che per Firenze viene ricordata con le seguenti parole da Guido Biagi: «Dopo il 1860 fu una gran gazzarra giornalistica, e ricordo tra la nebbia delle memorie fanciullesche, che a Firenze era un continuo pullulare di giornali, anche umoristici e illustrati».¹⁵⁴ Il nuovo successo in Toscana del giornalismo umoristico va ricollegato alla nuova fortuna della caricatura toscana all'interno dell'ambiente macchiaiolo (pensiamo ad esempio ad Angiolo Tricca): la caricatura si fa, dal punto di vista formale, strumento di lotta contro l'accademismo e, dal punto di vista contenutistico, una potente arma sociale.¹⁵⁵

Per quanto riguarda i giornali 'seri', prima del trasferimento della capitale a Firenze, importanti giornali fiorentini sono: «La Nazione», «La Nuova Europa» (repubblicano), «Lo Zenzero» (ultrademocratico), a cui si contrappone il più conservatore «Il Pepe buono»; «La Gazzetta del popolo». Nel 1865, con lo spostamento della capitale a Firenze, i più importanti giornali di Torino si trasferiscono nella nuova capitale: «L'Opinione», diretto dal deputato Giacomo Dina; «Il Corriere Italiano», fondato da Giuseppe Augusto Cesana e che raggiunge una grande

¹⁵² Thouar dirige anche altre pubblicazioni minori, indirizzate in particolar modo ai giovani: gli «Opuscoli editi ed inediti, originali e tradotti ad uso dei giovani studiosi», gli «Scritti per i fanciulli» e le «Letture per la gioventù».

¹⁵³ Per un approfondimento sui periodici sopramenzionati e per informazioni su altri periodici di questo periodo, cfr. T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., pp. 24-35, e C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit.

¹⁵⁴ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 122.

¹⁵⁵ Per approfondimenti, cfr. M. Alessio; V. Baldacci; S. Bietoletti e A. Rauch (a cura di), *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*, Firenze, Giunti, 1993.

popolarità (arriva a una tiratura di 25000 copie); «L'Opinione Nazionale», con i caratteristici romanzi d'appendice; i giornali di partito «Il Diritto» (democratico) e «La Riforma» (espressione della sinistra pura); «La Gazzetta d'Italia» (fondata dall'avvocato Carlo Pancrazi, risulta molto ricca di articoli e informazioni fino a che la Destra rimane al potere, dopodiché comincia a declinare). Notevole giornale fiorentino, quotidiano a diffusione nazionale, è «La Nazione», diretto inizialmente da Piero Puccioni. Con lo spostamento della capitale a Roma, si muovono verso la nuova capitale anche «Il Fanfulla», «L'Opinione», «La Riforma», «Il Diritto»; rimangono a Firenze «La Nazione» e «La Gazzetta d'Italia», ai quali si aggiunge «L'Epoca», che però, a dispetto delle aspettative, non ottiene una grande fortuna.

I temi giornalistici di tale periodo sono prima quelli legati alla necessità della lotta per l'Unità e contro lo straniero, poi, a Unità ottenuta, quelli relativi alla formazione spirituale degli italiani e la satira contro le delusioni connesse agli ideali risorgimentali, soprattutto nei termini di critica al parlamentarismo italiano, lontano dai concreti bisogni del popolo. Le due correnti maggioritarie della stampa risultano ancora quelle della stampa moderata (che «conserva a lungo o si illude di conservare il suo compito di guida»),¹⁵⁶ mirante a creare consenso intorno al governo costituzionale e ai Savoia; e la stampa democratica di opposizione, più attenta ai risvolti negativi della vita nazionale. Tra queste due correnti si situa poi la stampa di ispirazione cattolica. Comincia, in questo periodo, con lo scopo di condurre il popolo alla devozione dei governanti e della casa regnante, la deformazione mitizzante delle vicende storiche, soprattutto attraverso la creazione di una

leggenda di una patria conquistata dall'opera concorde di quattro grandi; Mazzini, Garibaldi, Cavour e Vittorio Emanuele, che spesso, nell'iconografia popolare, appaiono stretti in un fraterno abbraccio. Le grandi questioni sulle quali si erano manifestati i più irriducibili contrasti vengono così accantonate e sommerse dalla propaganda patriottica.¹⁵⁷

Come abbiamo precedentemente accennato, il giornale che chiude la stagione del giornalismo umoristico è «Il Fanfulla», nato ai tempi in cui Firenze è ancora capitale (16 giugno 1870), per poi trasferirsi a Roma con il trasferimento della capitale. Rappresenta un foglio nuovo, «così diverso da tutti gli altri, perché

¹⁵⁶ D. Bertoni Jovine, *Introduzione*, cit., p. CXLVI.

¹⁵⁷ Ivi, p. CXLVIII.

piacevole, spigliato, personale»,¹⁵⁸ animato soprattutto dalla triade Collodi-Yorick (Pier Cocoluto Ferrigni)-Fantasio (Ferdinando Martini).¹⁵⁹ Come racconta proprio il Martini,

[...] la corretta spigliatezza della scrittura, fra le pesanti o sciatte gazzette d'allora; il brio di buona lega, lontano dalle triviali arguzie e dalle sconcezze anfibologiche alle quali siam ritornati, e pare con delizia del pubblico, il combattere nelle schermaglie con quelle armi cortesi che sfiorano, o pungono tutt'al più, non lacerano mai; il buon senso tenuto guida suprema; lo assegnare a ogni manifestazione della vita pubblica la parte che le spetta [...] queste le giuste ragioni della *fortuna* che al "Fanfulla" toccò, la maggiore che, dati i tempi, toccasse a giornale italiano.¹⁶⁰

Marcheschi sottolinea che la nascita di un giornale di questo tipo nel 1870 a Firenze testimonia che la città era stata la culla del modello sterniano di letteratura.¹⁶¹ La stessa studiosa afferma che, sotto il punto di vista linguistico,

potendo far riferimento al proprio idioma spontaneo, ad un sicuro senso nativo della lingua, in genere il miglior giornalismo umoristico toscano, pur nei limiti delle sue tirature, e Collodi stesso sembrerebbero imprimere una svolta di qualità all'annosa questione [linguistica], additando per primi la via di quel conguagliamento nella lingua scritta quotidiana media.¹⁶²

Dal punto di vista letterario, il periodo 1847-1870 è un periodo di fermenti in cui è quasi impossibile disgiungere le questioni letterarie da quelle politiche. A tal proposito, Guido Biagi evidenzia l'importanza di questa generazione di giornalisti:

La trasformazione odierna del giornalismo divenuto una formidabile industria, non avrebbe potuto compiersi senza l'aiuto della letteratura, senza il concorso di cotesti

¹⁵⁸ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 126.

¹⁵⁹ Dopo il trasferimento a Roma, nasce anche, nel 1879, «Il Fanfulla della domenica», supplemento letterario del «Fanfulla» e primo settimanale a essere diffuso a livello nazionale. Si tratta di un periodico importante perché comprensibile a tutti e perché contribuisce a diffondere e rendere popolare il dibattito letterario e la letteratura straniera, soprattutto francese. Sul racconto della genesi e della storia del giornale, cfr. F. Martini, *Confessioni e ricordi*, cit., pp. 205-215. Sulla sua appendice letteraria, cfr. Ivi, pp. 283-286.

¹⁶⁰ Ivi, pp. 207-208.

¹⁶¹ Cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXII.

¹⁶² Ivi, pp. XXVII-XVIII.

artisti della parola che crearono la prosa viva, la prosa moderna, agile, colorita, efficace, pieghevole sotto la morsa del pensiero; che la nostra bella lingua tolsero dalle prigioni del purismo, dai serbatoi d'Arcadia, e scaldarono col fuoco dell'ingegno, e materiarono d'idee.¹⁶³

C'è da dire però che il moltiplicarsi di giornali e fogli di vario tipo causa anche una moltiplicazione di giornalisti improvvisati e poco preparati,¹⁶⁴ presi spesso di mira da quei giornalisti-letterati che invece onorano la pratica giornalistica poiché credono nell'alta missione degli intellettuali da compiere anche attraverso di essa al fine di condurre gli italiani verso l'avanzamento intellettuale e morale.¹⁶⁵ Ad esempio, il Guerrazzi si pronuncia a favore di una considerazione seria dell'attività di giornalista, abolendo la scrittura di «cose effimere e pronte a morire, come i responsi della sibilla, scritti sopra foglie che il vento disperde e nessuno raccoglie».¹⁶⁶ Soprattutto nella seconda fase, dalla repressione granducale in poi, i giornali diventano il luogo ideale per il dibattito letterario: la lotta per il raggiungimento dell'unità politico-sociale e per l'indipendenza dallo straniero si riflette nella lotta per il superamento della fase di transizione letteraria e per la realizzazione di una riforma poetica, teatrale, romanzesca che punti a riallacciare il glorioso passato italiano (storico e letterario) alle importanti vicende del presente, e a svincolarlo dalla servile imitazione della letteratura straniera. Quest'ultima, infatti, si traduceva spesso non in fecondo confronto ma in fanati-

¹⁶³ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 151.

¹⁶⁴ Sulla critica svolta in gran parte di questi periodici, T. Gaudioso afferma: «il compito dei critici, invece, si riduceva generalmente ad un passatempo; di qui l'assenza di un carattere proprio e d'ogni omogeneità di principi che si nota nella più parte dei periodici toscani, talvolta anche in quelli che si consideravano fra i migliori; perché negli altri mancavano anche, spesso, la grammatica e il senso comune. Di qui, quell'importuno ripetersi di calembours, di epigrammi, di qui-pro-quo, di fisiologie, di caricature, ove lo spirito era raro quanto la moralità e la decenza. Di qui quello stile sconnesso, quell'altalena di lodi e di biasimi, quell'intrecciarsi di ridicoli panegirici e di villane ingiurie che variavano ad ogni variare di atmosfera, e davano a quello sciame di giornali monelli ed impertinenti la fisionomia e la veste d'Arlecchini» (*Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 36).

¹⁶⁵ Tra i più vivi ingegni che animano i giornali toscani di quest'epoca ricordiamo: Silvestro Cestofanti, Pietro Thouar, Alessandro D'Ancona, Michele Ferrucci, Ferdinando Ranalli, Giuseppe Arcangeli, Cesare Guasti, Pietro Fanfani, Celestino Bianchi, Tommaso Gherardi Del Testa, Leopoldo Cempini, Raffaele Foresi, Ferdinando Martini, Francesco Domenico Guerrazzi, Carlo Lorenzini, Pier Coccòluto Ferrigni, Raffaele Foresi, Angelica Palli Bartolomei, Enrico Montazio, gli Amici Pedanti. Per informazioni e notizie su di essi, rimandiamo a Ivi, cap. 3.

¹⁶⁶ F. D. Guerrazzi, «L'Indicatore livornese», 7 dicembre 1855.

smo, ripetizione di vuoti stereotipi atti solo al raggiungimento di un facile successo e alla produzione di un'enorme quantità di libri di scarsa qualità.¹⁶⁷ Analizzando lucidamente la situazione critico-letteraria dell'epoca, un giovane Carducci scrive ne «Il Poliziano»:

Si affidano tutti nella gran forza della modernità; né prendono già dai tempi moderni quello che vi è di ragionevole e bello; come sarebbero, a mo' d'esempio, la dignità e alterezza delle lettere costituita in dovere, la civiltà loro dal Parini, e la nazionalità dall'Alfieri per dir così ricreata, la libertà e l'ampiezza nuova del filosofare, i confini alle scienze storiche estesi, e la storia e la filosofia ricondotte a rafforzare la poesia e ringiovanirla, la signoria pacificamente conquistata dal pensiero in quasi tutta l'Europa, la riabilitazione delle plebi, i gloriosi destini a cui i popoli procedono con silenzioso trionfo; sì bene affastellano tutto che v'è d'indefinito, d'eteroclitico, di demagogico, e d'anarchico, in un'età di transizione, accolgono tutto che v'è di fiavole, di languido, di stupido in un volgo schiacciato da una miseria di più che trecento anni, raccattano e maneggiano tutto che v'è d'inverecundo, d'efferato, d'osceno nel fango sanguinoso dei trivi, e se ne compiacciono come di nuovi elementi di loro arte.¹⁶⁸

Il bisogno avvertito generalmente dai migliori periodici è quello di «mutar sistema, scuotere l'inerzia che infiacchiva gli spiriti, liberarsi dalle regole pedantesche e dalla servile imitazione straniera e ricercare l'ispirazione poetica nei grandi modelli o nell'eterna giovinezza dell'anima e della natura».¹⁶⁹ Nell'ottica

¹⁶⁷ Può risultare utile, per comprendere l'importanza di tali fogli nella battaglia letteraria e le debolezze del dibattito letterario di allora, leggere alcuni dei loro proemi, in cui vengono esplicitamente espresse le idealità dei singoli giornali: ad esempio nel proemio de «L'Etruria» i giornalisti si propongono di risvegliare il culto della tradizione classica, latina e italiana, in quello de «Lo Spettatore» si esprime lo scopo di congiungere il modello classico a una divulgazione delle letterature straniere contemporanee, in quello de «Il Piovano Arlotto» ci si incarica di correggere i costumi degli uomini e battersi a favore di una lingua veramente nazionale aliena dai forestierismi, in quello de «Il Poliziano» i giornalisti esprimono la volontà di contribuire allo sviluppo di una letteratura nazionale modellata sull'esempio dei classici, riaccendendo la serietà degli studi greci e latini (per approfondimenti, cfr. T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., pp. 37-42). Gaudioso, a conclusione della sua analisi sui dibattiti culturali, filosofici e letterari diffusi sui periodici toscani dal 1848 al 1859, afferma che, nonostante la tinta di generale monotonia, in alcuni fogli si rivelano «quelle prime idee, [...] quei primi dubbi intorno ai problemi del Bello, della Poesia, della Storia, dell'Arte, che sarebbero stati, più tardi, dibattuti dagli studiosi futuri, svolti ampiamente e genialmente dal De Sanctis, esaminati ed in parte superati dalla filosofia crociana» (Ivi, p. 178).

¹⁶⁸ G. Carducci, *Di un miglior avviamento delle lettere italiane moderne al proprio lor fine*, cit. in Ivi, p. 42.

¹⁶⁹ T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 85.

dei giornalisti più impegnati, bisogna incoraggiare il rifiorire degli studi danteschi, il culto degli autori latini e greci, allargare il campo del romanzo – concepito come «mezzo efficace di progresso e civiltà» –¹⁷⁰ dalla storia passata a quella presente fino al racconto dell'attualità e della vita del popolo, propagandare una riforma del teatro italiano attraverso una consapevole ispirazione dei modelli stranieri che non dimentichi il prestigio della tradizione italiana, puntare verso una scrittura fresca e semplice che sappia parlare al popolo, esaltare la satira civile e sociale, con i suoi fini educativo-correttivi, di autosuperamento attraverso la visione mordente dei difetti del presente. Uno degli argomenti più discussi e che si inserisce nell'ancora fervente dibattito tra classici e romantici è la questione dell'imitazione della letteratura straniera, e soprattutto francese – all'apice del successo nel XIX secolo – e ad essa connessa la questione linguistica, le cui principali soluzioni concordano nella maggior parte dei casi nella lotta contro l'eccessiva inserzione di forestierismi:¹⁷¹ «gli studi di lingua, non meno che gli artistici e storici, erano quasi considerati come una ribellione aperta e cosciente contro la servitù che le nazioni straniere avevano imposta alla nostra penisola nei secoli XVII e XVIII».¹⁷² Ricordiamo ancora, a tal proposito, la polemica innescata dal saggio del Bonghi *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*.¹⁷³

Nell'immaginazione di nuovi scenari letterari, per una letteratura militante e veramente nazionale, che sia viva espressione del presente, parte della stampa di questo periodo suggerisce e concretizza la pratica di una via alternativa rispetto all'invecchiato e pedante classicismo e ai languori tardoromantici: la via umori-

¹⁷⁰ Ivi, p. 94.

¹⁷¹ Sui dibattiti letterari affrontati nei periodici toscani del periodo considerato, cfr. Ivi, cap. 4.

¹⁷² Ivi, p. 110.

¹⁷³ Secondo Gaudioso, il merito principale del Bonghi risiederebbe nell'aver sentito fra i primi «la necessità di liberare la prosa italiana dall'artificio e dalla sostenutezza delle vecchie forme e darle maggiore spontaneità che per il passato, rinnovandola e vivificandola col contatto delle lingue straniere, e in particolare, della francese» (Ivi, p. 102). Per lui bisognava «prepararsi agli studi critici, con la conoscenza accurata degli autori latini, greci, nonché dei francesi, per lo meno, ed iniziare la riforma del gusto letterario italiano, adattando al genio della nazione nostra tutto ciò che di buono si ritrovasse nelle straniere» (Ivi, p. 103). Il suo torto principale consisterebbe invece nell'«attaccare l'autorità indiscussa che molti dei nostri scrittori godevano fra gli studiosi più legati al passato e di averli giudicati severamente, lasciandosi, talvolta, trascinare dalla sua tesi esagerata» (Ivi, p. 106).

stica. Questa trova nella Toscana ottocentesca un terreno molto fecondo: pensiamo ad autori ‘anomali’ come Bini, Guerrazzi, Collodi.¹⁷⁴ Dal punto di vista linguistico, i periodici umoristici toscani contribuiscono alla modernizzazione della lingua, rifiutando il modello manzoniano e proponendo una sintassi meno ampia e la polifonia, incursioni fra forme dell’uso parlato e modi popolari – sul modello del Giusti satirico – e fra neologismi e voci della tradizione culta, termini francesi, inglesi, proverbi e motti latini. Dal punto di vista letterario, la via umoristica toscana unisce il modello sterniano (mediato da Foscolo) alla tradizione locale del gioco, dello scherzo, della satira, da sempre molto viva in questa regione e che nell’Ottocento si arricchisce grazie a molteplici influenze: la tradizione dell’opera buffa e del teatro comico,¹⁷⁵ le maschere toscane, la satira giocosa e parodica di Filippo Pananti (autore del poema comico-satirico *Il poeta di teatro*, 1808, ristampato da Piatti nel 1824)¹⁷⁶ il quale, grazie al suo soggiorno londinese, risente dell’influenza di uno Sterne non mediato dall’esperienza foscoliana; il modello stilistico di Carlo Bini (autore della traduzione di alcuni capitoli del *Tristram Shandy* e dello sterniano *Manoscritto di un prigioniero*); la satira più recente rivitalizzata dal modello innocuo e domestico di Antonio Guadagnoli, e soprattutto da quello di Giuseppe Giusti.¹⁷⁷ Quest’ultimo rappresenta

¹⁷⁴ Per un quadro della letteratura toscana dell’Ottocento, cfr. E. Ghidetti, *Introduzione* a Id. (a cura di) *Toscani dell’Ottocento. Narratori e prosatori*, Firenze, Le Lettere, 1995, pp. 7-28.

¹⁷⁵ Frequenti nel giornalismo umoristico toscano le riprese di *topoi* del teatro musicale, l’uso scherzoso di espressioni dell’universo teatrale, parodiche allusioni metateatrali; o il ricorso faceto a moduli del discorso orale, il gusto per proverbi e detti popolari (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., pp. XIX-XXXII).

¹⁷⁶ Ne *Il poeta di teatro* Pananti racconta del vagabondaggio del poeta di teatro e della sua *équipe* attraverso una Toscana descritta nei suoi luoghi e personaggi: «un topos caro alla pubblicistica e alla narrativa del Settecento trova in Pananti più modesta e divertita descrizione: le disavventure quali la fame patita, gli sberleffi, le risse sono sopportati con tollerante sorriso e compatimento per sé e per i compagni di strada. Non v’è in Pananti cenno a propositi di riforma di un mondo, sia pure marginale come quello dei comici, né eco di una polemica in proposito che da Goldoni ad Alfieri ha trovato agguerriti interlocutori. Pananti registra con divertimento gli avvenimenti anche sgradevoli ed il gioco burlesco prevale sulla satira» (P. Luciani, *Collodi tra scrittura d’umore e satira*, cit., pp. 214-216). Nel suo poema l’ironia si riverbera «anche sui toni convenzionali dell’idillio [...]: esattamente il contrario dell’atteggiamento quantomeno ambiguo, delle tentazioni idilliche che sembra ad esempio possibile riscontrare, alcuni anni dopo, nel *Breve soggiorno a Milano di Battistino Barometro* del Pellico. [...] Inoltre la lettura di Sterne e del *Tristram Shandy* effettuata dal Pananti [...] tende piuttosto a risolversi in un burlesco di tradizione tutta italiana: alla maniera rinascimentale del Pulci o del Berni, per intendersi». (D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXI).

¹⁷⁷ Cfr. Ivi, pp. XIX-XXXII.

il vero modello della letteratura toscana (e nazionale) di questo periodo, difeso contro la critica straniera¹⁷⁸ ed esaltato pressoché unanimemente da tutti i periodici toscani, per l'«inarrivabile ironia», lo «scoppiettio del frizzo, la gaiezza apparente, la facezia»¹⁷⁹ con cui ha saputo coraggiosamente trattare del presente, uscendo dalla «stretta cerchia delle idee dominanti la piccola Toscana di quei tempi, improntando la sua arte freschissima di quella dolce mestizia e di quella sincera bonarietà che furono tra le caratteristiche più spiccate dell'anima sua».¹⁸⁰ I personaggi giustiani riflettono la mutata realtà sociale in cui l'aristocrazia è stata scalzata da una borghesia affaristica tutta tesa verso il culto del denaro, mentre le classi più basse continuano a rimanere nelle stesse condizioni. Giusti, unendo sarcasmo e ironia, indignata serietà e allegra disinvoltura, riesce ad analizzare finemente la società risorgimentale in modo vivace e profondamente umano, colpendo le volgarità e le amoralità dei costumi, la corruzione e la chiusura retrograda dei ceti dirigenti con un ritmo piacevole, una rapidità di tocco, un'evidenza visiva tali da condurre Tenca nel 1850 ad assimilare le sue poesie a «caricature» o «quadri parlanti».¹⁸¹ Proprio la caricatura trova un terreno particolarmente fertile in Toscana e a Firenze in particolare: il Caffè Michelangelo in Via Larga diventa per vent'anni (dal '45 al '65) il cenacolo di artisti, liberali, combattenti, spiriti ingegnosi e *bohémiens* – tra cui gli ideatori e animatori del movimento pittorico dei macchiaioli – attenti e acuti osservatori del presente ben mascherati dietro l'apparenza leggera e sorniona (la parola «macchiaiolo» in Toscana possiede anche l'accezione di monello scanzonato e provocatore).¹⁸² Come sottolinea Corrado Maltese, la «rivoluzione della macchia» fu un evento prettamente italiano che segnò «la nascita della moderna caricatura in Italia quale espressione di libertà critica e autocritica dei nuovi gruppi sociali».¹⁸³ Il Caffè Michelangelo

¹⁷⁸ Pensiamo all'articolo di Gustave Planche sulla «Rivista dei due mondi», in cui il critico riconosce al poeta toscano l'unico merito dell'intenzione politica in un periodo gravido di tensioni. Sull'articolo e sulla difesa di Giusti da parte dei giornali toscani, cfr. T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., pp. 172-176.

¹⁷⁹ Ivi, p. 176.

¹⁸⁰ Ibidem.

¹⁸¹ C. Tenca, cit. in IR, p. 110.

¹⁸² Per una descrizione dei personaggi e del clima del Caffè Michelangelo, rimandiamo allo scritto di T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo* [1893], Firenze, Le Monnier, 1952.

¹⁸³ C. Maltese, *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 170-171. Dal punto di vista formale, ricordiamo che i macchiaioli – molti dei quali reduci dalle battaglie risorgimentali – vogliono sfidare i rigidi codici formali della tradizione attraverso la rapida macchia

diventa un crocevia culturale importante a livello nazionale «al tempo in cui Firenze aveva un carattere marcatissimo di protesta ironica e burlesca alla tirannia fiaccona di chi pretendeva domarla».¹⁸⁴ Tra i caricaturisti più importanti del gruppo, Telemaco Signorini, lo scultore Adriano Cecioni, e Angiolo Tricca («osservava e studiava senza parerlo le sue vittime, ne seguiva le abitudini, ne penetrava il carattere, e condensava poi le sue osservazioni in quei vivaci disegni acquarellati con molto gusto che ti danno proprio l'essenza distillata del personaggio»),¹⁸⁵ Adolfo Matarelli, in arte Mata, il caricaturista-giornalista toscano forse più famoso e secondo Arbib «il migliore caricaturista che abbia avuto il giornalismo italiano».¹⁸⁶ Di lui G. Biagi scrive: «artista di vena spontanea e non sempre volgare, aveva una felicità di ideazione e di composizione e una sveltezza di mano, che pareva miracolo, e buttava giù alla brava il disegno di tutta una pietra litografica in poche ore, cogliendo la somiglianza e le caratteristiche delle persone con rara maestria».¹⁸⁷ Matarelli – in origine sui primissimi giornali umoristici fiorentini «L'Arlecchino» e «La Lanterna di Diogene», poi su «Il Lampione» secondo (dal 1860)¹⁸⁸ e su «L'Epoca» di Genova (dove inventa la vignetta politica come surrogato dell'articolo di fondo), e infine nel secondo «Lo Spirito Folletto» – illustra e attacca i principali personaggi e fatti della vita politica del tempo, in dialogo con gli scritti umoristici dei giornalisti, tra cui Pier Cocoluto Ferrigni, Collodi, Ferdinando Martini.¹⁸⁹

In conclusione, possiamo affermare che la tradizione letteraria e artistica, più o meno recente, il clima culturale e letterario risorgimentale, uniti a caratteristiche ataviche dell'indole toscana rendono il Granducato un luogo fervido per il dibattito e la sperimentazione letteraria, l'immaginazione e la messa a punto di nuove vie che rivitalizzano i modelli del passato piegandoli alle esigenze del presente. Per una letteratura viva, attiva, pungente, che sappia parlare al popolo e agli intellettuali e rendere le parole ricche di senso e in immediato collegamento

di colore, la pura superficie cromatica, i contorni nitidi, disegnati, degli oggetti, di modo da far prevalere la componente emotiva su quella razionale.

¹⁸⁴ T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo*, cit., p. 47.

¹⁸⁵ C. A. Petrucci, *La caricatura italiana dell'Ottocento*, cit., p. 15.

¹⁸⁶ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 418.

¹⁸⁷ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 123.

¹⁸⁸ Matarelli cura anche pregevoli illustrazioni delle poesie di Giusti. Su di lui cfr. Ivi, pp. 416-418.

¹⁸⁹ Cfr. Gec (E. Gianeri), *Principali caricaturisti e periodici umoristici dell'800 italiano*, cit., p. 45.

con le azioni, secondo l'ispirazione e la molla psicologica proprie alla satira e alla caricatura.

Capitolo II

Due casi: «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia»

1. «Il Lampione. Giornale per tutti»

Il primo dei due giornali di cui ci occuperemo è «Il Lampione. Giornale per tutti». Abbiamo potuto procedere allo spoglio del giornale (integrale per le annate 1848-49 e parziale per quelle dal 1860 in poi) grazie alla piattaforma digitale Internet Culturale (<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>), nella quale è presente la versione digitalizzata della prima serie del giornale (1848-1849), e grazie al servizio di prestito interbibliotecario della Biblioteca Universitaria di Napoli e della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.¹⁹⁰ Ai fini della nostra ricerca abbiamo ritenuto fruttuoso procedere a uno spoglio integrale soltanto della prima serie del giornale e l'inizio della seconda serie (quindi, le annate 1860-1863), quando la presenza di Lorenzini-Collodi è più intensa, come direttore prima e collaboratore poi (e questo, come vedremo, influisce anche sui risultati estetici e di conseguenza sul successo del giornale). Considerando la frequenza di pubblicazione del foglio (quotidiano per la prima serie, trisettimanale per la seconda), lo spoglio integrale 1848-1849 e poi 1860-1863 ci ha già fornito di un abbondantissima messe di testi utili – molti dei quali abbiamo anzi dovuto scartare per non rendere troppo pesante la lettura di un lavoro già molto pieno di materiali nuovi – a descrivere i modi in cui il foglio ha praticato la via umoristica. Infine, visto che il principale interesse della nostra analisi verte sul genere delle fisiologie umoristiche, abbiamo comunque provato a isolare, compatibilmente con la reperibilità dei numeri del foglio, tutti gli esemplari di questo genere apparsi lungo l'intera durata del giornale.

Del giornale (per gli anni 1848-49) si sono occupati Sforza e Rondoni con saggi inseriti nella rivista «Il Risorgimento italiano»:¹⁹¹ tali saggi sono incentrati

¹⁹⁰ La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze possiede buona parte dei numeri del giornale, anche se le annate 1866-1868 e 1871 risultano lacunose. Il periodico, consultabile principalmente tramite microfilm, è posseduto anche da altre biblioteche italiane, ma le collezioni sono tutte lacunose.

¹⁹¹ Si tratta dei già citati G. Sforza, *I giornali fiorentini degli anni 1847-49. IV. «Il Lampione»* e G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*. Sul giornale, cfr. anche C. Rotondi, *Bibliografia dei periodici toscani*, cit., p. 44; F. Fattorello, *Il giornalismo italiano dalle*

principalmente sulla parabola politica del giornale in relazione agli avvenimenti storici del tempo, descritta citando lunghi estratti dagli articoli del foglio. Ciò che a noi interessa è invece una descrizione e un complessivo inquadramento del giornale, per poi passare all'analisi dei modi in cui veniva praticata all'interno di esso in generale il modello di scrittura sterniana, e in particolare la caricatura letteraria. Per questo motivo il riferimento ad avvenimenti politici e alle posizioni del giornale in merito a essi verrà effettuato solo quando necessario e comunque di scorcio: da un lato per dare un'idea dell'importanza storica di queste pubblicazioni, dall'altro per meglio comprendere l'operazione caricaturale in relazione agli avvenimenti storici. Tenendo conto della successiva analisi che verrà condotta su Collodi e l'interesse principalmente letterario del nostro lavoro, non ci siamo soffermati sulla soluzione di questioni legate ai diversi passaggi direzionali o di proprietà, indicando soltanto le informazioni note in base ai numeri del giornale consultati e alle diverse testimonianze su di esso più agevolmente reperibili.¹⁹²

1.1. I potenti ballano e il giornalista-buffone accende la luce

«Il Lampione», «il principe dei giornali umoristici ed illustrati della vecchia Firenze»,¹⁹³ è il quinto (in ordine di tempo) periodico caricaturato italiano del diluvio giornalistico quarantottesco, dopo «L'Arlecchino» di Napoli, «Lo Spirito Folletto» di Torino, «La Forbice» di Palermo e «Il Don Pirlone» di Roma.¹⁹⁴ Il giornale viene stampato a Firenze, per iniziativa di Giacinto Tofani, il quale, come racconta Gec-Gianeri, «radunò a sé alcuni belli spiriti nella sua tipografia di via San Zanobi il 13 luglio 1848».¹⁹⁵ Tra questi, Carlo Lorenzini – al quale va

origini agli anni 1848-1849, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1937, pp. 261-262; Gec (E. Gianeri), *Principali caricaturisti e periodici umoristici dell'800 italiano*, cit., p. 42, che del giornale scrive: «fu altrettanto raffinato ed aristocratico quanto l'«Arlecchino» era popolaresco e grossolano». Anche D. Bertoni Jovine, (*Introduzione*, cit., p. XCI), cita il giornale per il «commento puntuale e mordente degli argomenti», che gli permetteva di riuscire a «colpire i filistei e i codini con l'arguzia cara al popolo fiorentino».

¹⁹² Ci riferiamo a E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit., pp. 51-52; A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit.; e Vamba (pseud. di L. Bertelli), *Mata*, in N. Bernardini (a cura di), *Guida della stampa periodica fiorentina*, cit., pp. 416-419.

¹⁹³ G. Rondoni, *Ancora del giornale politico «Il Lampione»*, cit., p. 948.

¹⁹⁴ Cfr. E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit., p. 51.

¹⁹⁵ *Ibidem*.

collegata la popolarità del giornale, per lo stile, il brio, il ritmo che ha saputo imprimere agli articoli fin da subito – Pio Bandiera, i fratelli Alessandro ed Eugenio Ademollo, Leopoldo Redi, Pilade Tosi, tutti poco conosciuti tranne Alessandro Ademollo. Il direttore e proprietario iniziale è Giacinto Tofani, che stampa il giornale nella sua tipografia, «già nota alla polizia granducale perché negli anni precedenti vi erano stati stampati fogli clandestini».¹⁹⁶ Nel corso dell'agosto del 1848 Carlo Lorenzini ne diventa l'effettivo direttore.¹⁹⁷ Gli articoli sono – per ragioni legate principalmente alla censura – quasi tutti anonimi,¹⁹⁸ raramente compare qualche sigla (A. G. C., M.) o pseudonimo (Farfarello, Balilla), oppure i titoli dei giornali da cui sono tratti alcuni articoli, secondo un'usanza tipica dell'epoca (Lanterna Magica, Eco della sera, Opinione, Reforme, Sior Antonio Rioba, Don Pirlone, Fischietto, ma soprattutto Arlecchino). In generale si può affermare che nella prima pagina e in una parte della seconda sono situati articoli di stampo politico-ideologico; all'interno articoli di tipo satirico; nell'ultima pagina il notiziario. Ma vedremo più approfonditamente l'organizzazione delle rubriche del giornale nel prossimo paragrafo.

La prima immagine di testata (nel numero del 5 ottobre 1848, si veda *infra*, Appendice, imm. 1) va attribuita ad Assunta Pochini (l'unica donna caricaturista attiva nell'Ottocento) e Nicola Sanesi, «modesto macchiaiolo, ma assai noto come primo, in ordine di tempo, caricaturista politico fiorentino, che diventerà popolare sotto lo pseudonimo di Cabrion».¹⁹⁹ Cabrion,²⁰⁰ insieme alla disegnatrice Assunta Pochini o da solo, cura le prime caricature grafiche apparse sul «Lampione», le quali contribuiscono a rendere il giornale piacevole e quindi popolare:²⁰¹ precisamente, a partire dal numero del 7 ottobre 1848, si annuncia che il giornale verrà «di quando in quando adornato di caricature diseguate da valente

¹⁹⁶ G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 62.

¹⁹⁷ Come afferma G. Candeloro, «questo si può affermare sulla base della testimonianza concorde dei contemporanei e dei pochi studiosi che si sono occupati di questo giornale e sulla base di un esame dello stile e del gusto tipicamente collodiano di molti articoli» (Ivi, p. 63).

¹⁹⁸ Per l'attribuzione degli articoli del «Lampione» importante risulta il Fondo Martini, conservato nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia: al suo interno è presente infatti una collezione di giornali con alcune note azzurre di mano di Ferdinando Martini – uno dei protagonisti del giornalismo umoristico toscano di quel tempo – relativi a sigle, pseudonimi o articoli anonimi.

¹⁹⁹ E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit., p. 51.

²⁰⁰ Lo pseudonimo è ripreso da un personaggio dei *Mystères de Paris* di Sue, un pittore squattrinato.

²⁰¹ Alessandro Arbib definisce il giornale «piacevolissimo così per gli scritti come per le caricature che vi disegnava Niccola Sanesi, notissimo e celebrato pittore» (*Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, cit., p. 411).

artista senza veruno accrescimento di prezzo».²⁰² Le caricature («elegant caricatures, vignettes, ritratti, fregi»)²⁰³ saranno poi fisse nella terza pagina di ogni numero a partire dal numero del 10 novembre 1848. Quest'ultimo è anche il numero in cui cambia per la prima volta l'immagine di testata (si veda *infra*, Appendice, imm. 2), come si annuncia nel numero del 7 novembre 1848, «per festeggiare il successo del giornale», in aggiunta al miglioramento «nel sesto e nella carta» e alla distribuzione del testo in tre colonne.

Il giornale (del costo di una crazia a numero, anche se, come la maggior parte dei giornali dell'epoca è diffuso principalmente per abbonamento, in questo caso di 20 crazie mensili) esce tutti giorni tranne la domenica. Si stampa nella tipografia Le Monnier anche in edizione di lusso. Il formato iniziale è di 28 cm; dal 1860 muterà in 35 cm.

Dal punto di vista politico, il giornale si colloca in una zona intermedia tra la stampa moderata e quella di taglio fortemente democratico.²⁰⁴ Fin dal sottotitolo («per tutti») si pone come giornale popolare, con la chiara volontà di parlare al popolo, per informarlo, educarlo, incitarlo, risvegliarlo, guidarlo, renderlo consapevole della sua importanza e responsabilità in un periodo così critico e fitto di avvenimenti importanti. Un articolista anonimo del giornale, in relazione ai tempi, scriverà: «Nati in tempi di crisi procellose e tremende, cresciuti in un'epoca transitoria è inutile opporsi all'onda che ci trascina, all'urto vulcanico che ci scuote».²⁰⁵

Lo scopo del foglio viene chiarito apertamente nel programma – esposto all'inizio del primo numero –, in cui si scrive:

Occorrerà sovente che noi ti parliamo, o popolo, quindi vogliamo che tu sappia qual sarà il pensiero che guiderà le nostre parole.

Noi siamo giovani di cuore, di mente e di età; la via nella quale entriamo è una via lunga, di cui non si vede la fine che con l'idea.

Camminando in essa, i nostri capelli diventeranno canuti, taluno di noi cadrà forse spossato a mezzo il cammino, ma certo non mancherà chi tenga fermo e giunga, o

²⁰² «Il Lampione», 29 settembre 1848. Poiché le prossime citazioni (tranne nei casi segnalati) saranno tutte prelevate dal «Lampione», eviteremo, da ora in poi, di ripetere per ogni citazione il nome del giornale o l'indicazione «Ivi», segnalando soltanto il titolo dell'articolo e il numero del giornale (la data) in cui esso è inserito.

²⁰³ Ibidem.

²⁰⁴ G. De Santi, *Carlo Collodi e l'esperienza del Lampione (1848-1849)*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro *et al.*, *Studi collodiani*, cit., pp. 207-245, p. 210. Cfr. Ivi, per un'analisi del «Lampione» dal punto di vista politico in relazione alla politica e alla stampa del tempo.

²⁰⁵ *Firenze 25 dicembre*, 26 dicembre 1848.

prima o poi, alla meta. Questa meta è la tua felicità, o popolo; l'idea di essa sarà la colonna di fuoco che seguiremo costanti, illuminati dalla luce che spande, accesi dall'ardore che tramanda.

Però noi vogliamo che di questa felicità tu sia convinto; vogliamo che tu la consegua da te e per te; né ti forzeremo a riconoscerla là dove tu credi non sia. Quindi i tuoi voleri saranno la nostra legge; legge che verrà da noi venerata senza viltà. Perché se i tuoi voleri fossero ingiusti o tirannici; noi gli combatteremo, e la nostra parola non tacerà davanti alla vostra minaccia giammai.

Noi non dobbiamo aver nulla da te al di là dell'esser felici quando tu lo sarai, perciò non t'aduliamo, né ti temiamo. Ti mostreremo i tuoi diritti, ma ti mostreremo pur anche i tuoi doveri; ed ogni volta che tu calpesti il dovere, noi ti diremo indegno di godere il diritto.

Popolo! popolo! Tu sei un miscuglio di bene e di male, il comprenderti appieno è opera più impossibile che difficile, perocché noi ti abbiamo veduto servire oggi alla causa della libertà, domani agli interessi del dispotismo.

Popolo, popolo, tu hai in te gli istinti che ti possono levare sublime e quelli che ti possono insozzare di fango. Bisogna fecondare gli uni, distruggere gli altri; l'opera è grave, ma noi l'assumiamo tranquilli. Perché se nella grande impresa ci mancasse la mente, certo il cuore non ci mancherebbe, e noi sappiamo che più di mille razionalità della mente, ti può giovare una parola che parta dal cuore.

Spesso il giornale si preoccupa dell'istruzione del popolo affinché esso possa diventare «nobile, grande e virtuoso»,²⁰⁶ dichiara di volerlo educare al bene, o si batte a favore del miglioramento delle sue condizioni materiali, protestando per esempio contro l'ingiustizia delle tasse. Un'intera rubrica, firmata A. G. C., è esplicitamente votata all'istruzione del popolo su argomenti di primaria importanza per i tempi, quali ad esempio l'indipendenza, la nazionalità, la libertà, la fraternità, l'uguaglianza, la Costituente italiana, l'educazione dei figli, la necessità del lavoro, le società di mutuo soccorso.²⁰⁷ Il popolo, comunque, viene continuamente dai giornalisti in tutte le rubriche con frequentissimi appelli, configurando così «Il Lampione» come

²⁰⁶ Firenze 13 luglio, 14 luglio 1848.

²⁰⁷ Questi i titoli dei saggi apparsi in tale rubrica: *Sul pauperismo, Delle società di mutuo soccorso, L'Indipendenza e la Nazionalità spiegate al popolo, La Fraternità e l'Uguaglianza spiegate al popolo, La Libertà spiegata al popolo, La Guardia civica spiegata al popolo, L'educazione dei figli al popolo, Della milizia al popolo, All'educazione dei figli, Della necessità del lavoro al popolo* (con appendice), *Il Suffragio Universale, Alle milizie toscane, La Costituente italiana spiegata al popolo, La Guerra al popolo, L'Unione con Roma, Sull'abolizione della galera, Il Duello*.

[...] un giornale popolare e a suo modo radicale. Abbastanza lontano dai sussieghi e dalla prudenza della stampa moderata, sempre attenta a purificare i buoni sentimenti patriottici dalle pulsioni socialmente eversive che si annidano, a volte, fra le pieghe dell'entusiasmo insurrezionale. [...] la sua pedagogia politica [...] muove tutta da un riformismo sostanzialmente conservatore, legato a un'idea paternalistica del popolo visto come un insieme ancora immaturo e, appunto, da educare, soggetto alle passioni contrastanti e inaffidabile, ancora, nella mobile, capricciosa incertezza del suo sentire.²⁰⁸

Per «Il Lampione» la causa del popolo coincide più profondamente con la causa a favore di un'Italia unita e indipendente e, ogni qual volta il giornale crede di vedere i paladini di questa causa nei diversi esponenti della politica li appoggia con grande partecipazione, così come ha osteggia quelli che crede possano tramare contro il bene della patria. Così, la redazione del giornale si rallegra alla caduta del fiacco ministro Ridolfi e appoggia inizialmente il ministro Capponi poiché questi dichiara di volersi preparare alla guerra contro lo straniero (vuole che sia un ministero d'azione: «operare, operare, operare; ecco qual deve essere il suo programma»)²⁰⁹ e sostiene il suo tentativo (che si rivela poi fallimentare) di concludere la Lega tra gli Stati italiani; deplora i moti livornesi del 1848 – entrando in tal modo in polemica con il «Corriere Livornese» – poiché li giudica frutto di irrequieta anarchia e colpevoli di distogliere dal fine prioritario del moto per l'indipendenza; appoggia il ritorno di Montanelli e la sua battaglia per la Costituente italiana e conseguentemente osteggia il ministero Capponi poiché esso si schiera contro Montanelli e la Costituente. Così si pronuncia il giornale alla notizia delle dimissioni di Capponi, a dispetto delle iniziali posizioni a favore dello stesso:

Il Ministero è caduto e doveva cadere. Debole troppo per potersi svincolare dai legami del passato, non ha avuto il coraggio di affrontare la nuova era da cui solamente può venire la salvezza d'Italia, non ha avuto il coraggio di segnare la linea che deve dividere un passato pieno di sciagure e di disinganni da un avvenire di ridenti speranze. Volle mostrarsi forte, ma non si mostrò che più debole, i suoi poteri eccezionali gli scavarono la tomba. La Toscana attende ora ansiosamente il nuovo Ministero.....²¹⁰

²⁰⁸ B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, Bari, Laterza, 1993, p. 21.

²⁰⁹ *Firenze 4 agosto*, 5 agosto 1848.

²¹⁰ *Firenze 26 settembre*, 27 settembre 1848.

La polemica si accende spesso anche contro i giornali che sostengono posizioni differenti (come i reazionari «Lo Stenterello» e «la Vespa»), o che rischiano di rovinare l'azione di incoraggiamento o di diffusione seria di notizie portata avanti dal «Lampione». Nei numeri del 6 e del 9 settembre 1848, ad esempio, si critica «Il Popolano» per aver accusato i fiorentini di avere uno spirito sonnolento; oppure, polemizzando contro un certo tipo di giornalismo, si afferma: «Forse il cannone ancora non ha tuonato sui campi di Lombardia, e già ricominciano i bullettini volanti e i fogli periodici a spacciare le più strampalate notizie, come nella passata campagna. [...] Andando di questo passo vedete bene che la guerra torneremo a farla daccapo colle parole, colle notizie, coi bullettini e coi giornali».²¹¹

A quest'altezza all'interno della redazione si verifica una crisi interna, causata

[...] da un lato dalle ripercussioni delle agitazioni livornesi, sulle quali il parere dei redattori divenne un po' per volta discorde, e dall'altro dalle vicende che portarono alla formazione del ministero Montanelli. A questo fu favorevole la maggioranza della redazione, mentre l'Ademollo, contrario, lasciò il «Lampione» per divenire collaboratore dell'altro giornale politico-satirico la «Vespa» di indirizzo conservatore.²¹²

Dopo l'uscita di Alessandro Ademollo, la linea del giornale diventa apertamente democratica. La redazione del giornale si fa sostenitrice del nuovo ministero succeduto a Capponi, retto da Montanelli e Guerrazzi («noi salutiamo con gioia l'avvenimento d'un Ministero democratico e nazionale»),²¹³ sostenendo il progetto della Costituente italiana; condanna la fuga di Pio IX, definito «debole d'intelletto e di carattere»,²¹⁴ e in generale si scaglia contro il potere temporale

²¹¹ *Bullettini e bullettinaj*, 23 marzo 1849. A proposito di queste polemiche tra giornali, ribadiamo che i giornali in quest'epoca sono spesso in dialogo e in comunicazione tra loro, commentando e citando gli articoli l'uno dell'altro (Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 1). Talvolta vengono riprodotti interamente articoli provenienti da altri giornali, non sempre indicando la fonte. «Il Lampione» alle volte fa riferimento agli articoli che gli vengono rubati da altri giornali in un tono che va dallo scherzoso (come in *Ai giornali fratelli*, 22 settembre 1848) all'accusa più violenta (come in *La Vespa comunista*, 24 novembre 1848).

²¹² G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 64.

²¹³ *Firenze 24 ottobre*, 25 ottobre 1848.

²¹⁴ *Firenze 27 novembre*, 28 novembre 1848. Sulla fuga di Pio IX, si dice ancora in tono molto pungente: «Il Sovrano sacerdote nella sua fuga ha ricevuto una infinità di servigi dalla Diplomazia, che lo ha condotto all'amplesso di quella santa e mansueta pecorella del Re Bomba»

del papa;²¹⁵ si rallegra della fuga del Granduca («Vada pure dove lo hanno spinto i perfidi consiglieri, dove lo chiama la sua stella maligna»²¹⁶ e, più avanti: «Come si fa a non benedire e ringraziare la Provvidenza Divina che ci ha liberato da un Principe austriaco? Era da credersi che un austriaco potesse volere la libertà e la indipendenza italiana?»²¹⁷) e si pronuncia entusiasticamente a favore del governo provvisorio formato da Guerrazzi, Montanelli e Mazzoni;²¹⁸ condanna Gioberti, l'uomo che «era riuscito a illudere tutto il Piemonte. [...] voleva ricondurre in Toscana malgrado i popoli, contro i diritti dei popoli il fuggiasco Granduca; l'armi piemontesi sarebbero state distolte dalla guerra contro l'Austriaco per rimettere in trono un Arciduca d'Austria».²¹⁹ Per questo motivo inneggia alla sua caduta con una risata spietatamente caricaturale – che deriva dalla profonda partecipazione alle vicende politiche del tempo:

Fra Vincenzo rugiadoso è finalmente caduto. [...] Le code di Piemonte unite alle poche code toscane che si son rifugiate all'ombra del cappellone di Fra Vincenzo, piango l'improvvisa caduta che ha fatto cadere tutte le speranze di reazione, e ha dato l'ultimo colpo agli sgabelli reali e ai popoli che si volevano restaurare a dispetto dei popoli.²²⁰

L'indirizzo politico del giornale è indicato esplicitamente quando si dice – tra l'altro difendendosi dal cambiamento di posizione intorno al ministero Capponi:

Il rimprovero che comunemente ci vien fatto si è quello di aver sostenuto il ministero Capponi, donde poi ci venne anche il nome di democratici ministeriali. Caduto

(*Croci*, 21 dicembre 1848), dove «Re Bomba» sta per Ferdinando II di Borbone (così appellato in seguito al bombardamento di Messina del settembre 1848, da lui ordinato per reprimere i moti rivoluzionari), definito più avanti nello stesso articolo «il Birbone di Napoli». Per le notizie e i personaggi storici nominati all'interno degli articoli, ci siamo avvalsi del *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2016, e di <http://www.treccani.it/biografie/>, www.treccani.it.

²¹⁵ Come in *Firenze 14 dicembre*, 15 dicembre 1848; *Firenze 20 dicembre*, 21 dicembre 1848; *Firenze 4 gennaio*, 5 gennaio 1849; *Firenze 4 febbraio*, 5 febbraio 1849.

²¹⁶ *Firenze 8 febbraio. Viva il Governo Provvisorio*, 9 febbraio 1849.

²¹⁷ *Firenze 22 febbraio*, 23 febbraio 1849.

²¹⁸ Cfr. *Firenze 8 febbraio. Viva il Governo Provvisorio*, 9 febbraio 1849.

²¹⁹ *Firenze 25 febbraio*, 26 febbraio 1849.

²²⁰ *È caduto*, 27 febbraio 1849. Le «code», o i «codini», sono sineddochicamente i reazionari e retrogradi, bersagli caricaturali pressoché onnipresenti negli articoli del giornale, come vedremo più approfonditamente nel capitolo dedicato alle fisiologie (cap. III di questa Parte).

Ridolfi, noi non credemmo possibile per la Toscana che un ministero democratico nazionale, e certo il nome di Gino Capponi non poteva sfiduciare la nostra credenza. Né in ciò fummo soli... Grandi errori commise il ministero Capponi, non imputabili a lui per la maggior parte, ma quando vedemmo l'opposizione esagerare, calunniare, scendere ad indecorose personalità... allora ci ritirammo... Oggi un nuovo ministero sta per formarsi; in noi antiche e nuove speranze ci destano, ed ispirati da quelle, scriviamo e salutiamo con viva gioia la Costituente italiana, della quale la parola di Montanelli fece un'idea popolare, ed un bisogno universalmente sentito. Esa però fu sempre nei nostri voti; Scrivevamo fin dal 18 settembre: *Un'assemblea costituente eletta a suffragio universale della nazione, che decreti lo Statuto democratico destinato a reggere i singoli Stati della penisola, stretti in vincolo federativo, ecco l'unica via di salvezza per l'Italia*... Questa è la via che un nuovo ordine di cose ci schiude dinanzi e che noi percorreremo animosamente sotto la bandiera, che ci ha guidati finora, la bandiera del trionfo della democrazia e dell'indipendenza italiana.²²¹

Il giornale si pronuncia più volte a favore della democrazia, come quando afferma che «l'unico mezzo di assicurare stabile felicità alla Toscana quello si è di dotarla di istituzioni veramente democratiche»,²²² o quando scrive della «luce divina della democrazia».²²³ Al di sopra di ogni cosa pone in ogni caso l'indipendenza e l'unità italiane. L'indipendenza, in particolare, viene sentita come la grande priorità:

La questione dell'indipendenza e quella della libertà camminano di pari passo in Italia, ma se all'Indipendenza bisognasse sacrificare la libertà, il sacrificio sarebbe grande, ma la scelta non dovrebbe esser dubbia. Perocché l'Era dell'Indipendenza inaugurerebbe un'epoca nuova nella storia di un popolo condannato ad esser sempre la vittima della prepotenza straniera o vincitore o vinto.²²⁴

Più volte il giornale manifesta entusiasmo per la guerra d'indipendenza: si può dire che il grido alle armi rappresenti il suo principale *leitmotiv*, mostrando così un costante e quotidiano spirito battagliero: grida «guerra! Guerra! Noi non ci stancheremo mai di ripetere questa importante parola»,²²⁵ o scrive: «l'unica

²²¹ Firenze 22 ottobre, 23 ottobre 1848.

²²² Firenze 22 luglio, 24 luglio 1848.

²²³ Firenze 13 dicembre, 14 dicembre 1848.

²²⁴ Firenze 4 settembre, 5 settembre 1848.

²²⁵ Firenze 17 luglio, 18 luglio 1848.

salvezza dell'Italia è riposta nella suprema ragione delle armi. Guerra, guerra coll'Austria, e nient'altro; al resto ci penseremo dopo»,²²⁶ e ancora:

O liberi o schiavi: ecco la gran questione che deve quanto prima risolversi. La decisione è riposta in noi stessi: ma non possiamo renderla decorosa che ad un sol patto: la Guerra. La guerra soltanto può farci ottenere una pace onorevole. [...] Guai se ci affidiamo ciecamente alla Diplomazia; essa è vecchia arte di regno, e gli interessi dei re furono sempre contrari agli interessi dei popoli.²²⁷

Anche quando apprende le notizie negative provenienti dal fronte, il giornale tende a risollevar gli animi, ad infondere speranza, vuole fornire notizie, informazioni e aiuti pratici per l'azione guerresca, scuotere dall'ozio. Così, il 20 settembre 1848, con tono solenne invita a unirsi, attraverso aiuti in denaro, per soccorrere Venezia che continua la guerra d'indipendenza.²²⁸ Oppure, al passaggio d'anno riesamina alcuni avvenimenti passati e riaccende le speranze per quelli futuri:

L'anno 1848 è finito. Quando egli cominciò a noi sorrideva la lieta speranza di proferire queste parole in bene altre convinzioni, e con ben altri sentimenti nell'animo. Quando egli cominciò noi sperammo che a lui morente sarebbe stato salutato l'inno della nostra libertà, della nostra indipendenza sciolto dai popoli italiani in Campidoglio. [...]

L'anno 1848 è finito, e le nostre speranze furono speranze vane. [...] Con tutto ciò noi non disperiamo, l'avvenire dei popoli non può mancare. [...] Al principio del 1848 regnavano le individualità, al principio del 1849 regni un'idea, l'idea della Costituente Italiana.²²⁹

La speranza del giornale è che, attraverso la via democratica, si possa risolvere il problema nazionale e giungere quindi all'indipendenza, ma la redazione non manca del senso della realtà, avvertendo la complessità del quadro politico del tempo. Ad esempio, nel momento del conflitto tra Guerrazzi e Montanelli, si schiera dalla parte di Guerrazzi approvando l'abbandono dell'idea della Costituente italiana e il rifiuto di proclamare l'unione della Toscana con Roma.²³⁰

²²⁶ Firenze 18 luglio, 19 luglio 1848.

²²⁷ Firenze 22 agosto, 23 agosto 1848.

²²⁸ Firenze 19 settembre, 20 settembre 1848.

²²⁹ Firenze 1 gennaio, 2 gennaio 1849.

²³⁰ Cfr. G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 66.

Dunque, al di là delle singole posizioni politiche da relazionare al vorticoso correre degli avvenimenti, «Il Lampione» si dichiara sempre fedele all'amore per l'Italia: il foglio, «più che un partito politico, rappresenta la patria, i suoi entusiasmi, la sua fortuna, i suoi errori, delusioni e speranze».²³¹ Uno dei suoi articolisti afferma che, al di là dei partiti, «l'Italia è un sentimento, è un sentimento divino».²³² A questo sentimento il giornale si dimostra perennemente devoto. Lo si nota chiaramente dal tono accorato, enfatico e partecipativo, talvolta epico, solenne o provocatorio soprattutto nei momenti più caldi o critici, come alla caduta dell'esercito piemontese a Custoza:

L'eroico esercito... ha dovuto ripiegare dinanzi alle crescenti orde nemiche e ritirarsi sul Mincio, non per difetto di abilità e di valore, ma per scarsità di numero. Maledizione a chi, inerte o traditore, si è mostrato finora sordo ai voti universali, e non gli ha procurato soccorsi! Maledizione a chi dopo essere stato causa precipua di questa sventura, si perde tuttora in ciarle inconcludenti e non provvede e non agisce con rapidità ed energia pari al pericolo della patria! O popoli d'Italia, e specialmente di Toscana e di Romagna, aspetterete voi ancora che i vostri Governi vi spingano essi alla conquista della vostra indipendenza? Aspettate voi forse che il nemico giunga alle porte delle vostre case e derubate le vostre sostanze, rapito l'onore delle vostre donne, vi tolga per ultimo strazio la vita? Sorgete una volta, per Dio; non è più tempo d'illudersi. L'unica vostra salvezza sta nel correre armati sui campi di Lombardia; e l'affidare il riscatto a una piccola parte di questa è stoltezza, è delitto. Finora uno Stato di oltre quattro milioni, qual è il Piemonte, ha sostenuto gloriosamente una guerra contro un Impero di ventinove milioni. Avanti! Avanti! Lombardia, Toscana e Roma formano ben otto milioni, dai quali proporzionalmente può trarsi un considerevole esercito. Che questi popoli facciano intendere ai Governi il loro fermo volere con quella voce che non ammette repliche, e la Patria sarà salva!²³³

Oppure, alla riscossa di Milano e Bologna nell'agosto 1848:

Ieri sopraffatti dal dolore, sotto la impressione di un affannoso cordoglio credendo Milano senza scampo in potere degli austriaci, riportammo dei fatti come ce li dettavano i fogli pubblici. Oggi il nostro core rinasce alla speranza, e la reazione di Milano e di Bologna ci rende certi che se così faranno tutte le città d'Italia, l'Austriaco convertirà anche una volta in lutto l'esecrando suo orgoglio. Nò. La funerea croce non è per anco l'insegna d'Italia!²³⁴

²³¹ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 948.

²³² Firenze 16 ottobre, 17 ottobre 1848.

²³³ Firenze 28 luglio, 29 luglio 1848.

²³⁴ Firenze 11 agosto, 11 agosto 1848.

Un altro evento bellico negativo, e cioè la sconfitta di Novara, conduce il giornale (nel numero del 28 marzo 1849) a eliminare caricature e articoli umoristici,²³⁵ «compensando [...] gli associati con un Bullettino di notizie»²³⁶ che durerà fino al numero 222 (11 aprile 1849), quando il giornale cessa le pubblicazioni. La delusione per gli eventi bellici contorce il volto al giornalista-buffone fino a impedirgli la risata e poi la parola. Egli riesce tuttavia a chiudere dignitosamente la bocca con un articolo sugli infortuni italiani e sulle loro cause (nell'ultimo bollettino), «uno dei più belli ed assennati che allora si dettassero», «una pagina chiara e franca, austera ed imparziale, proprio *sine ira et studio*, vera pagina di storia e non articolo brillante ed effimero, fra le tante allora scritte nello impeto del dolore e fra la nebbia delle passioni».²³⁷ L'accurato commiato del «Lampione» fa risaltare ancora una volta la partecipazione con cui il giornale ha seguito gli avvenimenti e ha creduto fino alla fine nella riscossa: «Commosi ancora dalla inaspettata sventura della sconfitta di Novara, dell'umiliante armistizio, per altre più crudeli sventure ci sanguina il cuore».²³⁸

L'importanza storica di questo tipo di giornalismo è avvertita dallo stesso foglio, che più volte, a partire dal primo numero, si pronuncia contro i «lunghi discorsi e poco costruito» di certi giornali «che figliano più dei conigli, anzi si moltiplicano come i funghi».²³⁹ I giornali che invece si impegnano con scritti efficaci a favore della causa italiana e per la classe popolare sono percepiti invece come necessari: «La stampa periodica è divenuta oggimai una delle parti più essenziali della nostra vita politica [...] La stampa periodica più che per la classe colta, esser dovrebbe destinata ad istruire il popolo, specialmente il popolo meno facoltoso che più abbisogna di essere educato ed istruito»;²⁴⁰ per questo motivo la libertà di stampa viene dichiarata fondamentale, «uno dei più sacri diritti e dei più sentiti bisogni di tutti i popoli»²⁴¹ e i governi che tentano di frenarla con leggi e intimidazioni vanno secondo il giornale condannati.

²³⁵ All'inizio del numero del 28 marzo 1849, si legge infatti: «i nostri lettori comprenderanno bene le ragioni per cui oggi pubblichiamo solo un mezzo foglio. Dietro le gravi notizie d'ieri sera abbiamo creduto bene di togliere dal giornale tutti gli articoli umoristici e la caricatura, compensando questa mancanza col dare le notizie della mattina».

²³⁶ Supplemento al numero del 29 marzo 1849.

²³⁷ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 961. L'articolo viene riportato in Ivi, pp. 961-962.

²³⁸ *Firenze 10 aprile*, 11 aprile 1849.

²³⁹ *Notizie*, 13 luglio 1848.

²⁴⁰ *Firenze 30 ottobre*, 31 ottobre 1848.

²⁴¹ *Firenze 21 novembre*, 22 novembre 1848.

Importantissime anche le caricature disegnate: commentando i diversi eventi e personaggi, esse diventano documenti storici degli anni 1848-1849, «coi loro sentimenti e passioni colti sul vivo e quali furono veramente, più che in certi libri pesanti e pretensiosi, e forse anche più che in certe raccolte di documenti meno integri e sinceri».²⁴²

«Il Lampione», però, seppur muto, non smette di sperare; la sua fede nell'unità e nell'indipendenza da raggiungere attraverso l'apporto dell'intera popolazione, dopo una pausa silenziosa, torna a manifestarsi apertamente, per irradiare nuova luce in vista di azioni definitive. Così risorge, 11 anni dopo, il 15 maggio 1860, con uguali ideali e identico spirito.²⁴³ La continuità viene rimarcata dall'indicazione di data «1849-1860» e dall'incipit del primo editoriale di Carlo Lorenzini –²⁴⁴ artefice di questa resurrezione luminosa, in qualità di direttore e fondatore – che recita:

Ripigliando il filo del nostro discorso, interrotto dalle voci alte e fioche della reazione, il dì 11 aprile del 1849, rammenteremo ai nostri lettori, che noi non abbiamo un nuovo programma da strombettare.

Ora, come allora, il nostro programma è l'Italia – l'Italia una, libera e indipendente. [...] noi crediamo in buona fede nella resurrezione di questo popolo, e nel trionfo dei suoi destini – e non ci vergogniamo a confessarlo. [...]

L'Italia, in grazia appunto dei suoi piccoli e deboli Stati, invece di essere uno stivale, come asserisce la carta geografica, fu sempre una pantofola – e qualche volta una ciabatta. [...] Facciamo da capo un bello Stivale, e tutto d'un pezzo, eppoi vedrete che pedate a chi ci volesse usare delle prepotenze!...²⁴⁵

²⁴² G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 967. Si veda Ivi (pp. 962-968) anche per il commento alle caricature della prima serie del giornale (1848-1849).

²⁴³ Lo stesso Lorenzini, nell'*Appendice* della «Nazione» del 1 maggio 1860, annuncia l'imminente pubblicazione della nuova serie del giornale: «Il Lampione nacque nel 1848 – e morì dopo l'infortunio di Novara. Visse una vita breve, ma floridissima. Oggi ritorna alla luce, ripigliando il corpo che aveva prima, cioè resuscita nello stesso formato, cogli stessi caratteri, e presso a poco colla medesima direzione e compilazione, che aveva, dieci anni or sono». Sempre Lorenzini, nell'*Appendice* della «Nazione» del 9 maggio 1860, scrive: «È prossima la pubblicazione, o meglio dire, la continuazione del Lampione. Il dì 15 del corrente uscirà fuori il primo numero della seconda serie. Cabrion, il diabolico caricaturista del 1848-49, ha già messo in ordine una batteria da campagna. Vi saranno razzi alla congrève, obici, mortaretti, granate e fuochi di bengala... Così ci dicono: e noi ne dovremmo sapere qualche cosa!...».

²⁴⁴ Per le attribuzioni degli articoli del giornale a Collodi, cfr. l'apparato critico ai volumi dell'Edizione Nazionale delle Opere (Firenze, Giunti, 2010-2015), in particolare il vol. II, e al Meridiano-Mondadori delle *Opere*, curato da D. Marcheschi, cit. Indicheremo naturalmente volta per volta le diverse attribuzioni degli articoli del giornale a Collodi.

²⁴⁵ *Firenze 15 maggio*, 16 maggio 1849-1860.

Per la seconda serie del giornale l'autore principale delle caricature è Adolfo Matarelli, che firma Mata,²⁴⁶ che comincia a lavorare al giornale dal giugno 1860. La prima immagine di testata (si veda *infra*, Appendice, imm. 5) è firmata però ancora da Cabrion, il quale seguita a collaborare alla parte grafica del giornale.

Il 28 marzo 1861 Collodi cede la direzione ad Angiolino Dolfi.²⁴⁷ Nelle parole di Vamba (pseudonimo di Luigi Bertelli), in questa fase «il Dolfi, il Matarelli e il Socci si completavano l'un l'altro in una inesauribile fabbrica [...] di satire, nelle quali spesso lo spirito era vinto dall'audacia».²⁴⁸ Gianeri ci racconta che il 1865 il giornale sospende le pubblicazioni, per poi riprenderle un anno dopo sotto la direzione dello scrittore, deputato e avvocato torinese Silla (Alessandro Allis, 1836-1879), il quale

[...] era sopportato di malavoglia negli ambienti artistici torinesi a causa del suo servilismo ufficiale per cui era stato soprannominato «Caricaturista di Gabinetto». Era nelle grazie del sinistro moderato Urbano Rattazzi il quale se lo portò, al guinzaglio, a Firenze e gli affidò le redini de «Il Lampione», affiancandogli però David Rubens Segré, che firmava Brandano II.²⁴⁹

Stando sempre alle parole di Gianeri, la direzione di Silla durerebbe sei mesi, poi il giornale sopravviverebbe fino al 1868, per poi riprendere le pubblicazioni un anno dopo fino al 1877, con la collaborazione di grandi caricaturisti come Angiolo Tricca, Telemaco Signorini, Leopoldo Cipriani e Gabriello Castagnola. Secondo la testimonianza di Vamba, il giornale, dopo l'interruzione «prima del '66»,²⁵⁰ resusciterebbe tra il '68 e il '69, con una campagna contro la sinistra, quando era stato sempre liberale; interromperebbe di nuovo le pubblicazioni per poi risorgere la terza volta nel 1876, tornando stavolta liberale.²⁵¹

²⁴⁶ Come per Cabrion, anche in questo caso lo pseudonimo deriva da uno dei personaggi dei *Mistères de Paris* di Sue (cfr. G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 948).

²⁴⁷ Cfr. P. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, Firenze, S.P.E.S., 1981, p. 46.

²⁴⁸ Vamba, *Mata*, cit., p. 417.

²⁴⁹ E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit., p. 51.

²⁵⁰ Vamba, *Mata*, cit., p. 418.

²⁵¹ Come abbiamo anticipato, per quanto riguarda le interruzioni e i passaggi direzionali, ci limitiamo in questa sede a esporre le testimonianze già esistenti, senza procedere a ulteriori indagini archivistiche, essendo un altro l'interesse prioritario del nostro studio. Ricordiamo a tal proposito che lo spoglio integrale da noi operato si ferma all'anno 1862.

Nella seconda serie, «Il Lampione» esce tre giorni a settimana (il martedì, il giovedì e il sabato). Anche stavolta gli articoli sono principalmente anonimi, con qualche sigla (Y. Z., F. M.) o pseudonimo (Il Lampione, che coincide di solito con i diversi direttori del giornale; Brrrrr....!, Pluto 1, Sorcio, Plin, Rock, Cucù). Oltre a Collodi, tra gli altri collaboratori a questa seconda serie del giornale possiamo ricordare Leopoldo Bruzzi, Giuseppe Augusto Cesana, Paolo Lorenzini. Viene stampato nella tipografia Grazzini-Giannini; il numero del 12 giugno 1860 annuncia l'entrata di nuovi caricaturisti al fine di migliorare il foglio, data la nuova accoglienza ricevuta: Mata comincia infatti a collaborarvi a partire dal numero successivo. Il giornale effettivamente riscuote molto successo: conta oltre 1500 copie di tiratura, con abbonati in molte città italiane.

Non staremo dietro a tutti i rivolgimenti politici e alle posizioni del giornale in relazione a essi, avendo fornito già per la prima serie un saggio della passione con cui instancabilmente esso partecipa alle coeve vicende socio-politiche. Ci limiteremo a dire che in questa seconda serie viene abbandonata l'idea repubblicana e vengono prese le distanze dall'idea federativa e separativa. «Il Lampione» si conferma comunque a favore del «partito degl'italiani», come si evince ad esempio da quest'articolo risalente al 31 gennaio 1861:

Le elezioni parlamentari, in tutta l'Italia, se i rendiconti non c'ingannano, procedono in senso umoristicamente detto *governativo e ministeriale*!

Cavour, alla Camera, sarà una specie di Sultano in mezzo a un Harem di odalische, che ragionano per alzata e seduta.

I *moderati* gongolano – gli *smoderati* fanno broncio. [...]

Il Lampione, in tanta divergenza, si permette di dire una cosa, cioè: lasciamo che l'Italia sia finita di fare: pensiamo a liquidare le questioni di Venezia e di Roma – eppoi metteremo in campo le competenze dei partiti.

Per ora in Italia non ci dev'essere che un partito solo – il partito degl'Italiani! In teoria, tutti sembrano persuasi di questa gran verità – all'atto pratico, chi la vuole allessa, e chi arrosto!... Dio ce la mandi buona.²⁵²

Già a partire da quest'estratto si possono notare il tono spigliato (ancora di più rispetto alla prima serie del giornale), l'utilizzo di espressioni popolari, la tendenza caricaturale applicata ai governanti e ai diversi partiti. Il fine è quello di farsi comprendere immediatamente, di fare chiarezza, luce. La metafora della luce, innescata fin dal titolo del periodico, viene ripresa più volte, come quando si dice:

²⁵² Firenze 31 gennaio, 31 gennaio 1861.

Il *Lampione* dopo un mese di bujo ritorna ad accendersi con un fiaccolone tanto fatto, e prova ne sia che colle caricature di questo numero scotta non vi so dir come codini! E si spera che resterà acceso per un pezzo, se i suoi benigni associati che non crede punto amici delle tenebre vorranno vederci chiaro in certe coserelle nostre. E vivaddio promettiamo di fare scorgere loro il pel nell'uovo, tale e tanta sarà l'indipendenza del *Lampione* e di chi l'accende.²⁵³

In effetti, sia il primo che il secondo «*Lampione*» restano fedeli allo scopo espresso metonimicamente dal titolo del giornale e ribadito esplicitamente in uno dei primi numeri della nuova serie: «la missione di un *Lampione* è quella d'illuminare; il nostro si riaccende sotto migliori auspici 11 anni dopo e cerca di spander più luce che sia possibile».²⁵⁴

Per comprendere ancora più a fondo lo scopo che si propone il periodico possiamo riferirci, più ancora che al programma, alle diverse immagini di testata che si succedono nel corso del tempo. Come sappiamo, l'immagine di testata viene investita di una grande importanza simbolica poiché condensa le idealità del giornale e le ribadisce a ogni numero, imprimendosi fortemente, grazie al risalto visivo, nella mente dei lettori. Risulterà dunque utile passare in rassegna le diverse immagini di testata del giornale.

La prima immagine (5 ottobre 1848, firmata Sanesi e Pochini; si veda *infra*, Appendice, imm. 1) presenta un'enorme lanterna al centro, e ai lati due personaggi: a sinistra una figura di giullare che sorride maliziosamente e si scalda guardando il lampione, alla destra un borghese che legge il giornale; dietro di lui una penna che fa pensare al giornalista 'serio' (a giudicare dalla sua espressione

²⁵³ Firenze 15 giugno. *Il Lampione ai suoi associati*, 15 giugno 1861.

²⁵⁴ *Rarità e cose comuni*, 19 maggio 1849-60. Un altro esempio dell'utilizzo della metafora della luce come allusione alla missione del giornale è rappresentato dal seguente passo, in cui tra l'altro si fa riferimento all'acerrimo nemico del «*Lampione*», «*La Vespa*»: «Fui morto, perché mi uccisero, e ciò era naturale. / Le tenebre uccidono la luce. / La neve spegne il calore. La restaurazione austriaca doveva uccidere il *Lampione*. [...] Mi dispiacque infine di non essere stato in tempo a ordinare l'imbalsamamento della *Vespa*, giornale-bestia, che meritava d'esser conservato nelle vetrine della Specola, se non foss'altro, come un curioso fenomeno della gran famiglia degli Animali parlanti» (*La mia eredità*, 26 maggio 1849-60). La metafora viene sfruttata anche nella vecchia serie del giornale, come in questo passo: «Per esempio chi dicesse *abbasso il Lampione* direbbe un paradosso. O malintenzionati che vorreste ricavare da un *Lampione abbasso* – i lumi devono stare in alto... Voi vorreste dormire al buio, – e il *Lampione* forse turba l'ora del vostro riposo – e ricorrete all'*abbasso* – Finitela, altrimenti vi farete scorgere per quelle talpe che siete. – Il secolo vuole la luce. – Per le talpe non v'è più bene» (*Abbasso!!!*, 28 agosto 1848).

e dall'atto della lettura). Le due figure dunque si integrano e rappresentano l'idealità del giornalista-buffone che viene illuminato dal lampione e che vuole trasmettere quindi questa illuminazione attraverso la penna e il riso. La seconda immagine (10 novembre 1848, non firmata, ma probabilmente sempre a cura di Sanesi e Pochini; si veda *infra*, Appendice, imm. 2) presenta ancora l'enorme lanterna al centro (anche se di dimensioni più piccole rispetto a quella precedente), il giornalista 'serio' intento a leggere scompare, mentre il buffone-giullare diventa una figura molto più grande sul lato destro del lampione, disegnata nell'atto di dirigere una serie di figure da circo attraverso una frusta – simbolo della satira. Le diverse figure da lui dirette stanno probabilmente a indicare la varietà di strumenti e procedimenti dell'umorismo utilizzati dal giornalista, che accentua qui simbolicamente il suo volto satirico-buffonesco, fatto confermato anche dal cartello sullo sfondo recante la scritta *Caricature*. La terza immagine (11 gennaio 1849, firmata Cabrion, dunque Nicola Sanesi; si veda *infra*, Appendice, imm. 3) conserva l'elemento centrale del lampione (più realistico nelle sue dimensioni), attorno al quale danzano tenendosi per mano diversi personaggi, tutti di alto rango a giudicare dagli abiti: cardinali, dame, re. La loro danza è la giostra delle maschere, la danza del buio nel quale queste vogliono tenere il popolo. Tuttavia, le loro piccole dimensioni rispetto all'enorme figura del giullare sulla sinistra (più grasso e più grande rispetto ai precedenti) fa pensare a un possibile ribaltamento di prospettiva: il giullare li guarda provocatoriamente dall'alto nell'atto di utilizzare la sua frusta su di loro, mentre essi inconsapevolmente continuano a ballare. Sono loro, dunque, le figure da circo di cui si serve il giullare per far ridere, attraverso i simboli satirici della frusta, delle forbici (che fuoriescono dalla parete), della penna (sporgente da uno dei manici delle forbici) nonché la figura allegorica del diavolo che suona il corno, appena nato dall'enorme uovo su cui è seduto il giullare e che reca la scritta «Satira». Alla destra è situato un diavoletto-giullare che ride maliziosamente mentre disegna la caricatura di una dama che gli sta di fronte. Nella quarta immagine di testata (14 marzo 1849, non firmata ma probabilmente di Sanesi; si veda *infra*, Appendice, imm. 4) il solito lampione centrale illumina un diavoletto-giullare sulla destra nell'atto di disegnare una caricatura su una grande tela, da cui sbuca un'altra figura ibrida-infernale che fa le corna; sulla sinistra il solito enorme buffone-giullare, il quale stavolta guarda di fronte verso gli ipotetici lettori con uno sguardo più maligno, e pesta in un mortaio i diversi personaggi-potenti, minuscole figurine, ingredienti del romanzo eroicomico da lui orchestrato. Di fronte a lui un'ibrida figura sdraiata a terra legge sorridendo la prima pagina del giornale. L'ultima immagine

(a partire dalla seconda serie del giornale e costante fino alle ultime annate consultate; si veda *infra*, Appendice, imm. 5), firmata Cabrion (Nicola Sanesi), riprende la seconda quasi letteralmente, aggiungendo però la figura ibrida distesa che legge il giornale dell'immagine di testata immediatamente precedente.

Dall'esame delle immagini, risulta chiaro il proposito del «Il Lampione» di utilizzare l'intelligenza e l'azione degli uomini per diffondere l'illuminazione anche quando a prevalere è il buio: dell'ignoranza, dei pregiudizi, del superficiale opinionismo, dell'inganno. Dall'inganno soprattutto i redattori del «Lampione» vogliono salvare il popolo: il macchinoso linguaggio burocratico e diplomatico (che nasconde doppi e tripli fini), il continuo cambiamento del volto di politici e regnanti pongono al centro dell'immaginario ottocentesco il tema dell'apparenza, della maschera, con la conseguente necessità dello svelamento dei reali intenti di governi e re. «Il Lampione» vuole illuminare riportando in auge (come altri giornali dell'epoca) l'arma della caricatura (scritta e disegnata) e ricollegando il suo antico scopo di smascheramento ai bisogni politici più urgenti. In uno dei tanti appelli al popolo si dice chiaramente: «Popolo, apri gli occhi, i traditori sono innumerabili!». ²⁵⁵ Attraverso la caricatura i personaggi politici vengono sistematicamente ridotti e avvicinati; il caricaturista svela, attraverso l'amplificazione, i loro lati più umani, gretti, meschini, e si spinge a immaginare i dietro le quinte dei loro discorsi. ²⁵⁶ La vicinanza e la riduzione vengono poi accentuate dalla periodicità del giornale, che trasforma i personaggi politici in macchiette, tipi protagonisti di un romanzo eroicomico che si rianima a ogni numero. Anche dal punto di vista visivo, i personaggi ritornano continuamente, associati a delle caratteristiche particolari che li rendono riconoscibili. La riconoscibilità viene accentuata anche per mezzo del dialogo delle immagini con gli articoli, assicurando così la comprensione del messaggio e la complicità con il lettore.

Tale ritorno di personaggi politici tipizzati e caricaturizzati garantisce inoltre la continuità tra le due serie dei giornali. Si creano in questo modo delle vere e proprie serie caricaturali incentrate sui protagonisti del Risorgimento, puntando il riflettore (o la luce artificiale del lampione) sull'uno o sull'altro a seconda della

²⁵⁵ Firenze 30 luglio, 31 luglio 1848.

²⁵⁶ Succede ad esempio in *Firenze 11 agosto*, 11 agosto 1849-60, in cui si immagina il dialogo fra il principe prussiano e l'imperatore di Francia, messo in scena come una sorta di siparietto; oppure in *Checco Beppo e il suo ministro*, 20 dicembre 1849-60, in cui si mette in scena un dialogo tra Francesco Giuseppe, Imperatore d'Austria, e il sig. Schmerling, suo ministro. Ma ritorneremo più approfonditamente su questi procedimenti nel prossimo paragrafo e nel capitolo III di questa Parte.

situazione contingente: così nel 1848-1849 Radetzky su tutti, e poi il duca di Modena, Luigi Bonaparte, Ferdinando II di Borbone. Dal 1860 in poi ci si scaglia contro Francesco II di Borbone, il generale Lamorcière, Cavour, Francesco Giuseppe, l'arciduca Massimiliano, il cardinale Antonelli, Urbano Rattazzi, e via dicendo. Queste figure costruiscono il macchettistico panorama della politica, che appare dunque come una commedia, una mascherata, una pantomima. Si legga a tal proposito il seguente estratto dalla prima serie del giornale:

Le tue maschere non potevano produrre alcun effetto, dacché abbiām visto un Imperatore mascherarsi da presidente ed una Monarchia da Repubblica. Riguardo poi ai divertimenti noi ne abbiām avuti troppi dai politici per occuparsi dei teatrali. Abbiām assistito ai capitomboli ministeriali; a scioglimenti di camere, a fughe più o meno reali ed in ultimo a dissoluzioni di Stati maggiori, e ufficialità di ogni genere.²⁵⁷

Si scrive anche: «Ora andatemi a negare, se vi riesce, che tutta la gran politica non è altro, alla fin dei conti, che una vera pantomima!». ²⁵⁸ Ancora, nell'articolo della seconda serie *I veglioni*,²⁵⁹ un articolista anonimo del giornale si autoassegna il compito di partecipare a tutti i veglioni in maschera:

Viva le maschere d'ogni paese! In una serata di veglione, io Lampione I re delle caricature, posso dire d'essere propriamente nell'esercizio delle mie funzioni. [...] quello è il mio regno, e là devo vivere o crepare, risuscitando il giorno dopo nel corso degli Albizi, per venire a giudicare tutti i pagliacci colla maschera e senza!

In un altro articolo della seconda serie del giornale i politici vengono descritti allusivamente nei loro vestiti da Carnevale: «L'anticamera rigurgitava di maschere, e tra queste si distinguevano Silvio Spaventa nel suo costume di Pagliaccio, Massari da lacché, Liborio Romano da turco, e Catucci da Arlecchino». ²⁶⁰

La luce del «Lampione» serve dunque a rendere chiaro a tutti che i potenti non sono altro che figurine macchiettistiche che ballano tenendosi per mano e che tutto il mondo della politica non è altro che una mascherata. Si può affermare infatti che il registro caricaturale è quello più presente all'interno delle pagine del

²⁵⁷ *Reminiscenze carnevalesche*, 24 febbraio 1849.

²⁵⁸ *Si domanda una spiegazione ovvero Mimica e diplomazia*, 3 novembre 1849-60.

²⁵⁹ 18 febbraio 1862.

²⁶⁰ *È arrivato*, 28 gennaio 1862. I tre nominati all'epoca dell'articolo erano tutti deputati nel Parlamento italiano.

periodico, ed è anche uno dei modi attraverso cui viene praticata la via umoristica. Approfondiremo l'analisi dei procedimenti caricaturali nel prossimo capitolo; di seguito invece metteremo a fuoco, attraverso l'esame delle rubriche, la varietà dei modi per mezzo dei quali la via umoristica viene praticata dal giornale, considerando la sua funzionalità nel raggiungere gli strati popolari in vista degli scopi *seri* annunciati dal programma e condensati nelle immagini di testata.

1.2. Varietà, sperimentazione, pensiero: la via umoristica de «Il Lampione»

Già a partire dagli estratti citati nel paragrafo precedente si può intuire come lo scopo del giornale – quello di *illuminare* e dunque condurre il più ampio numero di persone alla consapevolezza e all'azione a favore della causa nazionale – poteva essere raggiunto prima di tutto attraverso particolari accorgimenti apportati a stile, lingua, tono, registro e procedimenti formali, che andavano a trasformare le pratiche di scrittura imperanti. Come abbiamo visto, il tono è appassionato ed enfatico, ma di un'enfasi sincera e non affettata, che deriva dalla reale partecipazione (di cuore e di corpo – ricordiamo che molti giornalisti del tempo hanno militato nelle guerre d'indipendenza), e che quindi implica, a seconda dei casi, solennità e talvolta addirittura epicità, provocazione e sfida, indignazione e polemica, commozione, entusiasmo e giubilo fino al grido di battaglia. Si rileggano a titolo esemplificativo i passi sulla caduta dell'esercito piemontese a Custoza o sulla sconfitta di Novara.

La lingua è chiara, diretta, viva, semplice e schietta, assolutamente non ampollosa, e spesso attinge al repertorio delle espressioni popolari al fine di risultare immediatamente comprensibile. Il modello principale è naturalmente quello di Giusti. L'influenza dell'altro grande modello, quello di Sterne – che collega il giornale alla linea di tutto il giornalismo umoristico ottocentesco italiano – passa attraverso una scrittura dialogante, che chiama continuamente in causa il lettore; una scrittura ritmata e vivace, ricca di parentesi e incisi, a cui viene aggiunto l'utilizzo di una punteggiatura espressionistica, una delle innovazioni di Carlo Lorenzini.

Altri accorgimenti che mirano alla massima e immediata comprensibilità risultano il ricorso a metafore popolari, come quella sfruttatissima dell'Italia-stivale, presente a partire dal già citato programma della seconda serie del giornale («L'Italia, in grazia appunto dei suoi piccoli e deboli Stati, invece di essere uno stivale, come asserisce la carta geografica, fu sempre una pantofola – e qualche

volta una ciabatta. [...] Facciamo da capo un bello Stivale, e tutto d'un pezzo, eppoi vedrete che pedate a chi ci volesse usare delle prepotenze!...») e in diversi articoli, come *I ciabattini politici e lo stivale*, per alludere ai diversi partiti:

Tutti sanno che l'Italia è uno stivale: e tutti convengono che questo povero stivale è stato tanto bistrattato e malconcio che non si sa più da che parte infilarlo. Secondo le buone regole e l'uso corrente, dovrebbe esser preso e buttato in un canto, come un oggetto inservibile; ma avuto riguardo alla sua antichità e al suo pregio, c'è chi si è ficcato in testa di riattarlo e di rimetterlo anche a nuovo. È nata però scissura tra i diversi ciabattini che si sono accinti all'opera. I ciabattini *federativi* propongono e sostengono che sarebbe meglio scuirlo e far di quel cuoio quattro o cinque paia di scarpe per i loro rispettivi padroni. I ciabattini *unitari*, all'incontro, protestano di voler ridurre lo stivale per la gamba d'un solo. I primi rispondono che la gamba è piccola a confronto dello stivale; i secondi ribattono che in buona fede non si può chiamar piccola una gamba che fa un passo da Torino a Palermo. I ciabattini *repubblicani* poi non la menano buona né agli uni né agli altri, e vogliono fare un solo stivale, col patto però di poterci mettere lo zampino tutti. In tanta contrarietà di opinioni il povero stivale invece di guadagnarci, ci scapita; perché avrebbe bisogno di esser rimpuntito, tanto più che anche il Borbone di Napoli ha protestato contro il tacco, che, dopo un lungo tenetennare, ha finito con lo staccarsi del tutto. I ciabattini son pronti a dar mano all'opera, poiché vuolsi che sian forniti di tutti gli arnesi; ma si dice che non abbian la *forma*.²⁶¹

Si può notare come le diverse idee politiche e i conflitti tra i partiti risultino semplificati attraverso il ricorso alla metafora dello stivale, che riporta la sfera della politica a un contesto quotidiano vicino all'immaginario popolare.²⁶² Notiamo altresì la semplicità della lingua e l'uso di espressioni popolari, come «rimetterlo a nuovo», «mettere lo zampino», «menarla buona».

Per un medesimo fine, viene utilizzato spesso per parlare di politica il motivo di calci, spinte, cadute, motivo che tra l'altro proviene dal mondo delle maschere e dei burattini, estremamente vivo negli anni del «Lampione». Si può leggere questo passo da *Una storia di calci*, incentrato su uno dei bersagli satirici prefe-

²⁶¹ 3 agosto 1848.

²⁶² La metafora dello stivale viene sfruttata anche nell'articolo *Lo stivale*, 29 dicembre 1848, nonché in moltissime vignette. Aggiungiamo che l'articolo sovracitato *I ciabattini politici* viene ristampato nella nuova serie del giornale, nel numero del 5 giugno 1849-60.

renziali del giornalismo umoristico, Luigi Napoleone (Napoleone III), ripercorrendo in chiave umoristica gli avvenimenti che portano alla sua elezione a presidente.²⁶³

Ecco come vanno le cose in questo mondo – Luigi Napoleone Bonaparte era niente; da niente diventò Pretendente, e da Pretendente è stato eletto Presidente – Ecco in qual maniera Luigi Napoleone ha fatto il corso (permettetemi questa frase scolaresca) per esser matricolato *in utroque* (cioè per la Presidenza e per l’Impero) – Se volete sapere come è andata questa faccenda ve la dirò in poche parole – A Parigi c’era Luigi Filippo; e ci stava discretamente bene; ma siccome anche il giusto cade sette volte il giorno, era giusto che in diciassette anni cadesse anche Luigi Filippo, il quale non era troppo giusto, come difatti cadde. – Lamartine gli dette un calcio così sonoro che lo mandò a Londra, e impancatosi quindi Presidente pubblicò un programma dove disse tutte quelle cose che la Francia ha sempre dette e che non ha mai fatte. Intanto gli operai senza lavoro che da un pezzo in qua son divenuti il vero motoperpetuo, cominciarono a dire che il lavoro era una bella cosa, ma che il guadagno senza il lavoro era più bella che mai – Di qui nacquero le famose botte di Giugno, e sul più bello delle botte scappò fuori Cavaignac il quale colla scusa di metter l’ordine, cominciò all’applicare un calcio a Lamartine e lo fece cadere, prendendo egli il berretto della Presidenza. [...] Ma la storia dei calci non terminò colla caduta di Lamartine. Il berretto della presidenza cominciò a far dimenticare a Cavaignac il malintenzionato berretto frigio. Allora Luigi Bonaparte affacciò le sue pretese e dimostrò che se la Repubblica doveva diventare Imperiale toccava a lui di farle eseguire la trasformazione, perché così aveva fatto suo zio. La repubblica non è ancora diventata un Impero, ma Luigi Buonaparte è stato fatto presidente, ed ha cacciato fuori Cavaignac con 5,534,320 pedate! Povero Cavaignac!²⁶⁴

Oppure, in *Calci e spinte*:

In questi ultimi giorni sono stati dati moltissimi calci; per cui si può dire bene a ragione, che l’uso delle pedate politiche sia un genere di moda venuto proprio fuori in questo benedetto 49. Tutti hanno dato o ricevuto dei calci. Prescendendo dai primi calci che ricevè nelle parti deretane quel buon uomo di Pippo Chiappini dal demagogico Lamartine, il quale poi ebbe un calcio da Cavaignac e questi da Bonaparte, il quale crediamo che riceverà presto dal popolo francese un calcio che lo metta fuori di questo mondo, ancora qui da noi vi è stata una lunga catena di calci che è andata

²⁶³ Ritroviamo il motivo di calci, spinte e cadute anche nell’articolo *I colpi di testa*, 8 novembre 1849-60, e nelle vignette *Cadute ministeriali*, 18 ottobre 1848 e *La Sicilia e l’ultimatum*, 22 marzo 1849.

²⁶⁴ 3 gennaio 1849. È paradico il riferimento alla laurea «*in utroque*», che significava in realtà «in Diritto civile e canonico».

a finire con la caduta di Padre Vincenzo,²⁶⁵ il quale se non si è rotto il collo è stato un vero miracolo.

Figuratevi.... dopo i calci che ricevè il sommo Pontefice dai mali intenzionati romani, il povero Don Vincenzo che era innamorato del pontificato come Bellinda del Mostro, non ebbe più pace; gli venne il pizzicore nelle gambe e non poteva star più alle mosse. Nel mentre che stava col piede alzato, un'altra pedata era stata consegnata al domicilio deretano di Leopoldo d'Austria; per cui don Vincenzo abbassò il piede e stacciò fra i denti qualcosa che non era per certo un salmo del Breviario. Quindi consigliatosi con tutti i suoi consiglieri intimi e non intimi coi quali aveva fatto al parlamento da nemico e da scorrucciato, come fanno fra loro i Ladri di Pisa (che il giorno litigano e la notte rubano insieme) con quel gran talento che si ritrova, ideò un piano ben concertato di calci e spinte per rimettere in trono Leopoldo e Pio [...].²⁶⁶

Un altro motivo legato alla sfera popolare utilizzato per semplificare le questioni politiche è quello dei giochi. Questo viene sfruttato ad esempio nella vignetta *Esperimenti ginnastici*,²⁶⁷ in cui si presenta la personificazione della democrazia (giovane) che salta al di sopra della cuffia di una vecchia, personificazione dell'aristocrazia.

Sempre per il fine della semplificazione, si attinge a sfere materiali e quotidiane vicine all'immaginario popolare, come per il presentissimo mondo del cibo, sfruttato spesso per descrivere i potenti, in modo da ridurre la loro importanza e avvicinarli ai lettori ideali del giornale, mettendo quindi in atto i meccanismi della contaminazione tra sfere e del contrasto alto-basso. Vengono dunque presentati i potenti in situazioni conviviali, spesso con un rabelaisiano elenco delle portate, come in *Il pranzo di Lord Maire* («a Londra il Ministero inglese basava la politica nuova seduto a tavola»)²⁶⁸ o in *Radetzky a pranzo*, testo attribuito a Collodi.²⁶⁹ Stesso scopo assume l'utilizzo del motivo delle maschere e del

²⁶⁵ Il riferimento è a Vincenzo Gioberti e al suo legame con Pio IX: per il pensiero del politico piemontese (il neoguelfismo) e per il suo tentativo di riportare sia Leopoldo d'Austria sia Pio IX ai rispettivi troni, attraverso un intervento armato segreto in Toscana. Quest'intervento conduce in realtà alla caduta del governo-Gioberti, il 21 febbraio 1849. Lo stesso tema, applicato a Pio IX e Gioberti, viene sviluppato anche nella vignetta *Cadute*, 30 novembre 1848.

²⁶⁶ 5 marzo 1849.

²⁶⁷ 9 dicembre 1848.

²⁶⁸ 29 novembre 1849-60.

²⁶⁹ 29 settembre 1848. L'articolo è attribuito a Collodi da D. Marcheschi (cfr. *Note ai testi*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. 821-1116, p. 1039), per ragioni tematiche e stilistiche. Lo stesso meccanismo presente nell'articolo si trova in atto nei seguenti testi: *Un governatore che fa lo gnorri*, 12 luglio 1849-60; *Le pere rivoluzionarie*, 15 dicembre 1849-60; *La cena e il Brinnese*, 3 gennaio 1861; e nelle seguenti vignette: *Presagi*, 2 gennaio 1849, dove il Tempo personificato in

Carnevale per parlare di politica,²⁷⁰ considerando l'estrema popolarità della festa e il suo potenziale di rovesciamento dei ruoli e desacralizzazione dei potenti, come insegna Bachtin.²⁷¹ A questi meccanismi, aggiungiamo il ricorso al repertorio religioso o al registro biblico non a scopo parodico, ma sempre in funzione di un'immediata comprensibilità di idee e disegni: citiamo come esempio la vignetta *Un frutto proibito*,²⁷² in cui Cavour cerca di cogliere la mela-Sicilia tentato dal serpente-Garibaldi.

Altri motivi molto presenti riguardano argomenti alla moda all'epoca, come il magnetismo (sorta di illusionismo lanciato dal prof. Antonio Zanardelli), utilizzato per parlare di politica: nell'articolo *Una prova di magnetismo* – tra l'altro in dialogo con la vignetta *È cascato*, inserita nello stesso numero –²⁷³ ad esempio si immagina provocatoriamente di chiedere a un professore magnetizzatore se sia un male o un bene che Ricasoli sia caduto dalla presidenza del Consiglio del Regno d'Italia. Presente anche l'immaginario infernale²⁷⁴ – talvolta anche ricorrendo alla Commedia dantesca – sempre allo scopo di trattare delle vicende risorgimentali.²⁷⁵ Questo tipo di immaginario sfocia in una rubrica dal titolo *Scene infernali*,²⁷⁶ impostata come una drammaturgia: nella prima scena, secondo una logica dantesca, personaggi storici del passato più o meno recente (Pipino re di Francia, Carlo Magno, il re longobardo Desiderio, Napoleone) si trovano riuniti

un vecchio mescola in una pentola i diversi ingredienti per l'anno 1849 (Costituente, Democrazia, Indipendenza, Repubblica); *Cibi indigesti*, 15 gennaio 1849, in cui la Repubblica viene presentata da Lafayette come una minestra non gradita da Napoleone III (si veda *infra*, Appendice, imm. 6); *Pietanze borboniche*, 8 febbraio 1849 (si veda *infra*, Appendice, imm. 7); *Il congresso di Bruxelles*, 16 febbraio 1849, dove il congresso diventa una tavolata in cui i diversi Stati italiani sono animalizzati; *Un desinare in famiglia*, 26 luglio 1849-60, in cui si usa la metafora del cibo per indicare l'araffare politico; *Una pentola che bolle da molto tempo* (2 agosto 1849-60), in cui la questione d'Oriente viene presentata come cibo che bolle in pentola; vignetta senza titolo, 6 dicembre 1849-60, che mostra Cavour e Pulcinella ai lati di una pentola di maccheroni, con la didascalia (fondamentale per innescare l'effetto comico): «Pulcinella pretenderebbe che i maccheroni alla napoletana non fossero cucinati alla piemontese».

²⁷⁰ Per un'esemplificazione di questo motivo si veda l'ultima parte del paragrafo precedente.

²⁷¹ Cfr. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, cit., pp. 405-479.

²⁷² 19 maggio 1849-60.

²⁷³ 4 marzo 1862. Il magnetismo viene trattato anche nella vignetta *Il magnetismo applicato*, 12 dicembre 1848, firmata Cabrion (si veda *infra*, Appendice, imm. 8).

²⁷⁴ L'immaginario infernale è presente anche a un certo punto (4 e 5 agosto 1848) del romanzo a puntate *I fiori sempiterni e il cholera*, firmato Pio Bandiera.

²⁷⁵ Succede ad esempio nella vignetta *L'Inferno, Dante, canto V*, 11 luglio 1862.

²⁷⁶ Sull'immaginario infernale nei periodici umoristici, cfr. Parte Seconda, cap. I.

all'inferno, si lamentano sulla loro collocazione e si accusano a vicenda. L'Austria accusa le anime dei Lombardi, che però vengono riconosciute innocenti da Minosse, il quale permette quindi loro di raggiungere i Campi Elisi, con giubilo dell'anima dell'Aretino; segue il processo all'anima di Pellegrino Rossi, contro la quale l'Italia personificata inveisce in un lungo monologo (settima scena), per poi condannarlo come traditore della patria al lago di Cocito.

Altri motivi, infine, derivano dalla comunicazione e dai contatti tra i giornali, che conducono alla diffusione di una costellazione di *topoi* giornalistici che spesso risentono dell'influenza dei *petits journaux* satirici francesi, come nel caso della satira misogina o della satira sul matrimonio, di chiara influenza balzachiana.²⁷⁷ Nel complesso comunque la satira misogina è poco presente in questo giornale.

Tornando al fine semplificante, la costruzione di serie caricaturali con protagonisti politici, papi e re, tipizzati attraverso l'utilizzo di caratteristiche costanti costituisce un altro elemento atto a intercettare una fascia più ampia di pubblico, permettendo, anche attraverso l'interazione con le vignette, il riconoscimento immediato del personaggio in questione, la cui storia appassiona e allo stesso tempo diventa prevedibile proprio grazie al meccanismo della tipizzazione caricaturale, che agisce sottilmente per indurre a diffidare, tenere gli occhi aperti, accendere la luce.

La stessa presenza delle vignette e caricature grafiche rappresenta un forte fattore di novità, capace di andare incontro ai bisogni dei lettori di vivacità, ritmo e comprensibilità, considerando la superiorità dell'immagine rispetto alla parola nella comunicazione con fasce popolari. Anche le caricature grafiche, spesso, come afferma G. Rondoni, «per invenzione, originalità e brio, sono di per se stesse una satira che ha del giustesco».²⁷⁸ Secondo lo studioso, il giornale, «proietta dal vivo, con grande efficacia di rappresentazione, soprattutto nelle caricature, quasi splendida cinematografia, l'ambiente nel quale splende, come vin-

²⁷⁷ Ci riferiamo naturalmente al Balzac della *Physiologie du Mariage* (cit., pp. 1162-1165). I testi del giornale da collegare alla sfera semantica della satira misogina sono: *Scala delle passioni*, 2 ottobre 1849-60; il raccontino *La commedia alla finestra. Due mariti*, 28 febbraio 1861, apparso prima ne «Lo Scaramuccia» (cfr. *infra*, nota 407), la cui trama è tra l'altro molto vicina alla commedia collodiana *L'onore del marito*, 1872, e al racconto collodiano *Uno scandalo*, inserito nella raccolta *Macchiette; Un brano di statistica interessante*, 21 marzo 1861, apparso prima ne «Lo Scaramuccia» con il titolo *Statistica coniugale* (cfr. *infra*, nota 407); *Il mal di nervi*, 19 novembre 1862; *Strumenti per misurare l'amore coniugale*, 18 agosto 1863.

²⁷⁸ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 949.

dice lampo tra le nuvole sature di elettricità poderosa, la satira di Giuseppe Giusti». ²⁷⁹ Aggiungiamo che spesso, come abbiamo anticipato nel primo capitolo di questa seconda parte, le vignette dialogano con gli articoli attraverso l'uso di stessi temi e procedimenti, rafforzando in questo modo l'idea che si vuole trasmettere. Abbiamo già indicato in nota alcuni esempi sui motivi del cibo e dei calci. Possiamo citare ancora il dialogo tra la vignetta *La Ninna-Nanna ovvero le trattative della pace* (firme: NS, AP, ossia Nicola Sanesi e Assunta Pochini; si veda *infra*, Appendice, imm. 9), in cui i vari contendenti per le trattative di pace addormentano letteralmente un'Italia personificata, e l'articolo *Pax vobis*, che illustra satiricamente il dialogo tra i diversi contendenti per la pace, mostrando come in realtà non si tratti di un dialogo, ma di singoli monologhi in cui nessuno dei personaggi si dimostra davvero interessato alle sorti dell'Italia. La vignetta in questo caso illustra e consolida il messaggio dell'articolo, raggiungendo una grande forza d'impatto. ²⁸⁰ Leggiamo un estratto della scena:

Radetzsky ha dichiarato aperta l'adunanza e ha incominciato in questi termini.

Radet. (pensando alla Giovannina) — Io sono per la pace.

Cavaig. (riflettendo alle spese dell'esercito delle Alpi) — Anch'io.

Inc. Ingl. (facendo un calcolo mentale) — Anch'io.

Inc. Sardo (rammentandosi le istruzioni della Camerilla) — Anch'io.

Inc. Romano (coll'obbligo di fare un'opera pia) — Anch'io.

Inc. Toscano (sognando Welden) — Anch'io.

Inc. Napolit. (per non turbare le buone relazioni) — Anch'io. ²⁸¹

²⁷⁹ Ivi, pp. 948-949. Sulle vignette della seconda serie del giornale, possiamo citare la testimonianza di Guido Biagi: «di quegli anni, così pieni di eventi, di canti patriottici, di bandiere quasi ogni giorno ondegianti alle finestre, di coccarde e di medaglie che si portavano al petto con grande orgoglio pur dai ragazzi, rammento le frequenti salve de' cannoni di Belvedere, il cambio della moneta, e le caricature del Lampione che tre volte la settimana con la facile e arguta matita di Adolfo Matarelli (Mata) commentava la politica nostra» (*Passatisti*, cit., pp. 122-123).

²⁸⁰ Come illustrazione della comunicazione vignetta-articolo nello stesso numero del giornale citiamo anche: l'articolo *Gabinetto misterioso* (attribuito a Lorenzini, per ritmo, brio, punteggiatura, da D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 918) e la vignetta *Cadute ministeriali*, 18 ottobre 1848, di nuovo sull'argomento delle cadute; l'articolo *I circoli avanti e dopo il diluvio* e la vignetta *Un episodio del nuovo testamento*, 13 novembre 1848, dove entrambi attingono al repertorio biblico, usato per trasfigurare il presente; l'articolo *I pretendenti* e la vignetta senza titolo a esso collegata, 9 febbraio 1849, poiché incentrati sul medesimo argomento, relativo alle diverse potenze del mondo che si combattono per ottenere il controllo dell'Italia. Non sempre, comunque, le vignette e gli articoli in dialogo sono inseriti nello stesso numero del giornale.

²⁸¹ *Pax vobis*, 12 ottobre 1848.

Come se non bastasse, «Il Lampione» porta avanti il suo lavoro di ‘illuminazione pubblica’ attraverso un ampio ventaglio di procedimenti e generi scrittori, che prendono dal modello umoristico il potenziale di sperimentazione, contaminazione e ibridazione. Il risultato è un’impressionante vivacità, un ritmo che rende piacevole la lettura del giornale mitigando la serietà e l’urgenza dei contenuti. Il principio è quello satirico dell’*utile dulci*, un principio che, come abbiamo visto, sarà ripreso nelle teorizzazioni ottocentesche sulla serietà dell’umorismo.²⁸² Rondoni afferma che il pregio del giornale consiste proprio nel «saper alternare, senz’ombra di affettazione e di pedanteria, la burla, la satira, l’*humour* con articoli seri di politica, di educazione e sulla milizia. Lo sdegno ed il riso mesto o vivace si avvicinano e si accordano come nell’arte del Giusti».²⁸³ Torna ancora il Giusti come modello-principe del giornalismo umoristico fiorentino (e non solo): di lui vengono ripresi motivi, frasi, figure, ma soprattutto viene ripetuto lo scopo profondo della sua satira, quello di motivare e istruire il popolo piacevolmente, non utilizzando dunque il riso gratuitamente, ma in maniera seria appunto.

La grande varietà di generi e procedimenti sfruttati e fatti interagire tra le pagine del giornale si può notare dalla rassegna delle sue rubriche. La prima serie del «Lampione» (anni 1848-1849) propone in prima pagina un articolo di cronaca e commento degli ultimi avvenimenti (si tratta dell’editoriale, da cui derivano quasi tutte le citazioni del paragrafo precedente), che reca solitamente come titolo il luogo (Firenze) e la data del giorno prima dell’uscita del numero del giornale. Nella parte bassa del giornale, poi, a partire dal primo numero è presente un romanzo a puntate, «di scarsa qualità letteraria e pertanto destinato a immediato oblio»²⁸⁴ e che può considerarsi tra i precursori del romanzo sociale,²⁸⁵ *I fiori sempiterni e il cholera. Storia italiana*, a opera di Pio Bandiera (la firma, l’unica esplicitamente presente e da relazionare probabilmente all’innocuità del ‘genere-fiction’, compare per la prima volta a partire dal numero del 7 novembre 1848). Secondo il modello francese, la *fiction* pura del basso-pagina contrasta con la

²⁸² Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 2.

²⁸³ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 968.

²⁸⁴ R. Randaccio, *Introduzione* a C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., pp. 201-222, p. 205.

²⁸⁵ A proposito del romanzo a puntate di Pio Bandiera e pensando alle critiche che Lorenzini muove poi al romanzo sociale e alla sua personale parodia del genere (*I misteri di Firenze*), R. Randaccio scrive: «In sostanza questo romanzetto, che faceva da apripista ai misteri toscani, nasceva sotto l’ala protettrice e, chissà, ispiratrice, del Nostro» (Ibidem).

storia e la verità dell'alto-pagina,²⁸⁶ innescando nel tempo il meccanismo di finzionalizzazione della cronaca. Dal numero del 7 ottobre 1848, a firma dei soliti A. P. e N. S., in terza pagina (sempre secondo il modello francese), compariranno le vignette o caricature grafiche, prima saltuariamente poi in maniera fissa per ogni numero. Le altre rubriche fisse sono i saggi volti all'educazione e l'istruzione del popolo firmate A. G. C.; *Notizie e Rarità e cose comuni*. Queste ultime due rubriche sono entrambe dei notiziari, ma la prima, divisa per i diversi stati italiani, presenta un tono più neutrale, anche se il linguaggio risulta sempre breve ed essenziale; la seconda esibisce una maggiore varietà generica: spesso la cronaca si trova alternata al dialogo o alla narrazione per fornire notizie rapide, fulminee, sfocianti spesso in battute che sfruttano il meccanismo del gioco di parole o dell'allusione. Rondoni, scrive della seconda rubrica come di «comunicazioni e scatti brevi, argute, quasi risa ammonitrici».²⁸⁷ Leggiamone un esempio:

—— A Milano Radetzky si occupa di tutto —— Ultimamente si occupò della rimonta dei cartelli dei Caffè e delle Trattorie che erano rimasti senza cartello da che Radetzky era entrato in Milano ——

Le simpatie del Feld maresciallo sono venute subito a galla; i primi nomi dati da Sua Eccellenza furono Trattoria della *Vespa*, Caffè dello *Stenterello* – Locanda dei tre Re – Osteria della Bomba.²⁸⁸

—— Una codina che ha il marito a Milano per affari avendo sentito che Radetzky proibisce l'uscita di qualunque specie di bestia da tiro, ha esclamato: «E come farà dunque mio marito a tornare?»

—— Un *Fraticello* che anni sono faceva ridere in tragedia, diventato adesso *Stenterello* fa piangere in commedia.

—— Il *Giornale Tribuno della Plebe* si chiama democratico radicale, e prende in prestito gli articoli di *Stenterello* e della *Vespa* nemici mortali del popolo, e di chi fa per lui. A compiere tutta intera la Maschera di Arlecchino mancava un colore – lo sfacciato tribuno lo ha rubato al generoso pensiero Italiano – ora il vestito è completo – Viva le Maschere!!²⁸⁹

²⁸⁶ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 2. La distribuzione degli argomenti segue il modello dei periodici politici 'seri', che infatti prevedevano: editoriale di apertura, talvolta un secondo articolo di commento e discussione politica, notizie dall'Italia e dall'estero, spesso un'appendice letteraria/teatrale/artistica; i fogli maggiori contavano tra i redattori anche corrispondenti dagli altri Stati italiani o dalle principali capitali europee (cfr. F. Della Peruta, *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, cit., p. 311).

²⁸⁷ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 956.

²⁸⁸ Il riferimento è al legame tra il feldmaresciallo Josef Radetzky, i giornali reazionari «La Vespa» e «Lo Stenterello», e Ferdinando II di Borbone (il re Bomba). Il feldmaresciallo austriaco fu il comandante dell'esercito austriaco durante la prima guerra d'indipendenza italiana.

²⁸⁹ 3 gennaio 1849.

Ecco un altro breve estratto dalla stessa rubrica: «—— Bona-parte dei francesi hanno votato per Cavaignac, ma la maggioranza sta per Luigi-Napoleone. Peccato che la bona-parte dei francesi rappresenti in Francia la minorità».²⁹⁰

Oltre alle *Notizie*, talvolta troviamo le *Notizie della mattina*, dove il tono si fa più serio e grave, trattandosi dei comunicati più urgenti. A queste rubriche fisse si affiancano rubriche temporanee, come gli articoli incentrati sui personaggi dell'epoca, parabole e narrazioni a sfondo (o scopo) politico; divagazioni a partire dalle notizie del giorno;²⁹¹ dialoghi con indicazione titologica di ambientazione e personaggi, versi (*Stornelli politici*). Alcune rubriche temporanee rappresentano delle declinazioni di quelle serie caricaturali di cui abbiamo parlato, e talvolta hanno durata molto breve: le *Scene infernali* firmate Farfarello, *Le paure di un Re / Corrispondenze di un lume da notte*,²⁹² incentrate sulla figura del re Bomba (Ferdinando II di Borbone), caricaturizzato come personaggio *piccolo*, le cui paure vengono riferite secondo la prospettiva straniata del suo lumino da notte. Ma di queste serie ci occuperemo più distesamente nel terzo capitolo di questa Parte.

Ancora, come declinazioni di motivi legati all'immaginario tipico giornalistico, citiamo la serie delle *Profezie* (profezie politiche dal tono apocalittico) o delle *Corrispondenze femminine*, in cui attraverso la finzione di una corrispondente donna (Italina) si tematizza in tono sottilmente provocatorio la condizione della donna tra i vari rivolgimenti politici.²⁹³ Tra i dialoghi con indicazione titologica di personaggi citiamo *Un re e un gesuita*,²⁹⁴ in cui il re viene presentato, in un senso di diminuzione caricaturale, come un personaggio pauroso che per placare le sue ansie riguardo al demonio costituzionale si confida con un gesuita.

²⁹⁰ 28 dicembre 1848.

²⁹¹ Per le parabole o narrazioni a sfondo politico, citiamo *Il frate e il deputato*, 13 luglio 1848 o l'apologo *Due merli*, 19 dicembre 1848; per le divagazioni a partire da notizie del giorno l'articolo *Un rimedio contro la noia*, 13 marzo 1849.

²⁹² La rubrica *Scene infernali* – alla quale abbiamo già accennato sopra – comincia nel numero del 5 gennaio 1849 e prosegue per 7 numeri (8, 11, 22, 25, 26 gennaio 1849; 3 febbraio e 6 marzo 1849); *Le paure di un re / Corrispondenze di un lume da notte* si articola in tre puntate (20, 24 e 31 gennaio 1849), collegate a *Corrispondenze* (15 marzo 1849, da un lume da notte; 17 marzo 1849, «dalla nostra amica stoppiniera impiegata presso la famiglia dei villeggianti di Gaeta»), queste ultime incentrate sulla figura di Radetzky.

²⁹³ 15 febbraio 1849, a cui si collega *Panorama femminino*, 19 febbraio 1849, sempre a firma Italina.

²⁹⁴ 3 ottobre 1848.

Sul versante dei toni e dei generi, «Il Lampione» si allinea ai periodici popolari ‘seri’ – d’altronde vuole porsi come giornale «per tutti», dunque popolare: pensiamo all’impiego dello stile argomentativo, alla rubrica esplicitamente dedicata all’educazione popolare, al largo utilizzo del dialogo (tra potenti o ‘dal vero’ tra personaggi popolari o borghesi) per rendere più fruibili le questioni politiche, all’impiego delle scene teatrali, all’inserzione di aneddoti o parabole con morale finale (ancora per ammaestrare), o alla struttura domanda-risposta che spesso riproduce la dinamica catechistica allievo-maestro.²⁹⁵

Oltre a questi, altri procedimenti adottati risultano, prima di tutto, la personificazione, figura popolare in grado di far parlare e agire entità, idee, principi, oggetti, rendendoli vivi e concreti, alla portata di tutti: l’Italia ad esempio viene personificata in una vedova sofferente, che «dovette accorgersi che il suo male non stava solamente nella fiacchezza del consiglio di famiglia – ma anche nella vigliaccheria dei suoi figliuoli».²⁹⁶ Oppure, vengono spesso personificati anni e giornali: già dal primo numero, in *Un miracolo dei tempi che corrono*, si racconta di una vecchia, la Gazzetta che, dopo essere rimasta molte volte vedova, anche se ormai decrepita concepisce un figlio, il Conciliatore, con l’ultimo marito, il Ministero;²⁹⁷ o quando si narra satiricamente dell’innamoramento tra il Messaggero di Modena e la Gazzetta di Milano, ma gli esempi sarebbero veramente

²⁹⁵ Per l’esemplificazione dell’utilizzo di tutti questi procedimenti nei periodici popolari si può consultare l’antologia *I periodici popolari del Risorgimento* curata da D. Bertoni Jovine, cit. Sugeriamo ad esempio la lettura, per l’esplicito ammaestramento popolare, dell’articolo *Il popolo e gli scrittori del popolo* («Il Milanese», Milano, 22 giugno 1850, in Ivi, vol. II, pp. 57-58; anonimo); per il dialogo tra potenti, del *Dialogo tra Francesco II e Garibaldi* («Volantini di propaganda antiborbonica», in Ivi, vol. II, pp. 149-151; anonimo); tra partiti diversi, il *Dialogo tra un mazziniano, ed un vero italiano* («L’Amico della Libertà», Reggio Calabria, 24 ottobre 1860, in Ivi, pp. 207-209; firma: A. Arone); tra categorie sociali, *Il governo è la volontà dei più legalmente dichiarata. Dialogo fra un popolano e un giornalista* («Letture serali pel Popolo», Firenze, 21 giugno 1862, in Ivi, vol. II, pp. 349-353; firma: Ottavio Gigli); per le scene teatrali, *Scene ministeriali* («Veglie delle oneste famiglie», Firenze, 16 maggio 1868, in Ivi, vol. II, pp. 295-297) o *Un ebreo. Fatto vero. Pierino, Pippo e il dottor Paolo loro padre* («Letture popolari», Torino, 30 marzo 1839, in Ivi, vol. I, pp. 19-21), in cui tra l’altro viene inserito un aneddoto con morale finale; per la struttura catechistica domanda-risposta, *Istruzione per popolo italiano* («Insegnamento popolare», Marsiglia, 1833, in Ivi, vol. I, pp. 233-247, anonimo) o in generale per il dialogo maestro-allievo/i, *La Repubblica e la Costituzione. Dialogo d’alcuni popolani ed il maestro del villaggio* («Il Repubblicano», Milano, 13 aprile 1848, in Ivi, vol. I, pp. 318-329), che mostra in atto un tipo di ragionamento socratico che vuole allenare al pensiero.

²⁹⁶ *Una parabola*, 21 settembre 1848.

²⁹⁷ 13 luglio 1848.

molti.²⁹⁸ Per quanto riguarda gli anni, possiamo citare l'editoriale del 5 gennaio della seconda serie, in cui, parodiando il registro burocratico, l'anno 1861 esprime le sue volontà in un elenco di articoli.²⁹⁹ Come ultimo esempio di personificazione, citiamo un estratto da *l'Etna al Vesuvio*, in cui si finge una lettera (profetica, considerando gli avvenimenti successivi) dell'Etna al Vesuvio come un modo per incitare il popolo napoletano a smuoversi contro i Borbone durante l'impresa dei Mille:

Fratello carissimo,

Io da un pezzo sono in una ebollizione tremenda, modo per cui credo che anche tu di costà dal Faro abbia sentito l'orribile fracasso che faccio. Era tanto che bollivo; finalmente ho dato di fuori. L'iettatura questa volta non ha fatto effetto. Son persuaso anche che S. M. il re Bombino,³⁰⁰ con tutti i suoi satrapì, i suoi confessori, i suoi arcivescovi, le sue principesse, i suoi ministri, i suoi lacchè, i suoi sguatterì, i suoi birri e i suoi lazzeroni, si siano più d'una volta turati gli orecchi per paura d'esser presi da ipocofosi, e s'abbiano raccomandato l'anima a Santo Gennaro benedetto. È vero anche che per coprire lo strepito che faccio io il Re ha graziosamente accordato che si tirino bombe senza risparmio. Si vede proprio che è d'animo generoso e che le bombe le prende per tante pillole del Piovano! Ma, credi, caro Vesuvio, che non è bastato; questa volta sono in una eruzione così di nuovo genere che mando fuori barocciate di lava così bollente ed impetuosa, che tra poco passerà credo perfino lo stretto e arriverà a Caserta.

– E tu, fratello mio; che fai costà? Vero Todero Brontolone ti contenti di qualche fumata, di qualche urlo, ma poi non dai né in tinche né in ceci. Un bel fuoco artificiato come fo io, ci vorrebbe, credilo a me; e tu vedresti come ballerebbe Bombino se la tua lava gli scottasse i piedi, come la mia ha bruciato quelli dell'Alter-Ego

²⁹⁸ *Evviva gli Sposi!...*, 12 ottobre 1848. Ricordiamo anche *Una separazione di famiglia*, 31 ottobre 1848, in cui vengono personificati la «Gazzetta di Firenze», «Il Conciliatore» e «Lo Stenterello».

²⁹⁹ La personificazione degli anni viene adoperata anche in *Un nuovo segretario*, 4 gennaio 1849 e in *L'Anno e i suoi ministeri*, 12 gennaio 1849, o nelle vignette: *Caverna del secolo*, 10 gennaio 1849, le vignette senza titolo del numero del 21 ottobre 1848 e *Attualità*, 26 ottobre 1848, così raccontate da G. Rondoni: «Eccovi l'Anno 1848; figura simbolica così espressiva, giusta ed arguta, che meglio non si potrebbe desiderare da chi abbia approfondita la storia di quell'anno. Ha in capo l'elmo da guardia civica, a fianco la spada e sul dorso un corbello con dentro tre o quattro re, dei quali uno precipita dietro alla corona. Impugna una bandiera con scritto "Indipendenza", e procede incerto ed allarmato su di un terreno, sul quale spuntano dei segnali colla scritta: *repubblica, costituzione, abuso, dispotismo, comunismo*. Il 48 esclama: "Che strada si piglia per andar bene?". La caricatura *Attualità*, sono due che fanno ai pugni, e sotto è scritto: *Evviva l'unione!*» (*Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 962).

³⁰⁰ Il riferimento è a Francesco II di Borbone.

general Lanza.³⁰¹ Su, Vesuvio mio, scuotiti, fremiti, urla, rintrona; mescoliamo assieme le nostre piogge di fuoco e le nostre lave: ci vuole un duetto all'unisono; alleanza offensiva e difensiva, e allora vedrai, Vesuvio caro, che bel falò per far lume ai funerali della signora Dinastia Borboni.³⁰²

Oltre alla personificazione, frequenti sono i procedimenti più legati alla tradizione della satira socio-politica (legati cioè alla seconda forma della caricatura letteraria da noi descritta nel modello fornito nella Parte Prima di questo lavoro),³⁰³ come l'allusione, l'antifrasi ironica, il gioco di parole (fonico o semantico); nonché tutti i procedimenti collegati alla sfera del ritratto caricaturale (e cioè alla prima forma della caricatura letteraria da noi descritta nel modello fornito nella Parte Prima di questo lavoro),³⁰⁴ come l'iperbole, la contaminazione e l'ibridazione carnevalizzante di mondi e quindi l'animalizzazione, l'antitesi. Su questi ultimi procedimenti ci soffermeremo nel prossimo capitolo.

Per ciò che concerne le allusioni e i giochi di parole, spesso viene utilizzata la sfera linguistica e del vocabolario per trattare questioni politiche, sfruttando l'ambiguità semantica e il potenziale allusivo di alcune parole, come in *1848*,³⁰⁵ in cui a partire dall'espressione «anno di grazia» applicata al 1848, si elencano, spietatamente e antifrasticamente rispetto al senso proprio dell'espressione, gli avvenimenti accaduti durante l'anno;³⁰⁶ oppure in *Un verbo*, in cui per criticare Gioberti si utilizza l'arma del vocabolario, affermando che il politico non conosce il verbo latino *intervenio*, *is*, *veni*, *ventum*, *ire*;³⁰⁷ o ancora in *I partiti*, dove si può leggere:

Io, cari miei, parlando dei *partiti*, intendo di Luigi Filippo, di Metternicc [*sic*], di quella buona pelle del Sig. Guizzot [*sic*], di quella bella testa di S. Maestà Imperiale

³⁰¹ Il riferimento è al bombardamento operato dal generale Lanza (incaricato da Francesco I di Borbone di difendere Palermo dai garibaldini) su Palermo e alla resistenza dei palermitani, che si oppongono fortemente ai Borbone e si uniscono ai garibaldini, costringendo Lanza alla resa. Da qui il soprannome «Bombino» per Francesco II di Borbone, degno erede del padre Ferdinando II-Bomba, che pure ordinò, undici anni prima, un bombardamento su Palermo.

³⁰² 12 giugno 1849-60.

³⁰³ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2 e 2.2.

³⁰⁴ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2 e 2.1.

³⁰⁵ 2 dicembre 1848.

³⁰⁶ Succede anche in *Segretari e commessi*, 20 luglio 1848.

³⁰⁷ 28 febbraio 1849. Il riferimento è di nuovo alla proposta giobertiana – che provoca però l'opposizione della maggioranza parlamentare, la crisi del governo e le dimissioni di Gioberti – di un intervento armato in Toscana per riportare al trono il granduca Leopoldo II, salvaguardando nel contempo l'ordinamento costituzionale toscano.

e Reale, di Carlo Lodovico, partito doppio, del Duca di Modena e d'altra gente più o meno Reale e tutti *partiti* dal proprio covo per andare a cercarsene un altro a Londra a Hinsbruch, o a qualche altro paese.³⁰⁸ Né io sapeva persuadermi come tutti questi *partiti* potessero rovinare l'Italia mentre, guardate che semplicità!... io credeva l'avrebbero rovinata davvero, se non fossero *partiti*, come hanno fatto i loro onorevoli cugini che sono rimasti al posto, e per ora stanno forti.

Ora però devo confessare il mio errore grossolano, e convenire con i nostri Geremia lagrimanti, che i *partiti* hanno rovinato l'Italia, quando si debba intendere per *partiti* le malaugurate divisioni che sono state per noi come il fico d'Adamo e c'hanno fatto perdere il paradiso per credere troppo ad un vago serpente. [...] Soltanto vi dirò che i *Partiti* esistono, e si alimentano da se stessi, cioè i *partiti* che son qui, hanno vita dai *partiti* che son *partiti*; mi spiegherò anche meglio – *Partiti* e *Partiti* rovinano l'Italia, ecco fatto – A buon intenditor poche parole.³⁰⁹

Ancora, in *L'esagerazione*, ibridando retorica e politica:

L'esagerazione è una nuova figura rettorico-politica dissotterrata dai codici del seicento, è un male epidemico che ci minaccia continuamente, come il flagello regalato alla Russia da Asvero, l'errante di Sue – L'esagerazione è venuta alla luce dopo un diluvio d'infinite parole, e dopo che le nullità, le futilità, tutte le scimmie, ed i pappagalli politici hanno voluto costituirsi in eco e trombetta delle più false e mostruose dicerie. – Eppure, si vivono adesso altri tempi, e la gente non dovrebbe più oltre occuparsi delle cose che finiscono in un vuoto suono, e null'altro. Proprio davvero!³¹⁰

Altrettanto frequente è il meccanismo parodico, diretto contro fatti o generi di scrittura, riferiti soprattutto all'ambito burocratico o diplomatico (leggi, decreti, lettere).³¹¹

Tali procedimenti e modalità scritte sono presenti quasi in tutte le rubriche, escludendo la fissità di genere e tono di qualcuna, come quella dedicata all'istruzione popolare o quella dedicata alle notizie. Anche la cronaca accoglie sempre più l'inserzione di generi diversi, primo fra tutti il dialogo – che la rende

³⁰⁸ Il riferimento è a tutti quei politici che, durante la Rivoluzione Europea del '48, furono costretti a dimettersi e a lasciare il paese in cui avevano governato: Luigi Filippo e François Guizot lasciano la Francia per l'Inghilterra, Metternich lascia Vienna per l'Inghilterra, Carlo Lodovico di Asburgo-Lorena si rifugia ad Olomouc (in Repubblica Ceca), Francesco V, duca di Modena e Reggio, si rifugia a Bolzano.

³⁰⁹ 6 dicembre 1848.

³¹⁰ 1 ottobre 1848.

³¹¹ Citiamo come esempio di parodia di una legge, l'articolo *Codice Radetzky*, 12 ottobre 1848.

più comunicativa e ritmata – o la narrazione, spesso contaminata con il genere fiabesco, che aggiunge fruibilità ai fatti politici. Pensiamo alla breve rubrica *I misteri di Firenze*, che nel primo numero utilizza il *topos* del portiere pettegolo e spione e in generale lo stereotipo dei misteri cittadini inaugurato da Sue per Parigi (e applicato in maniera parodica alla realtà provinciale di Firenze) per raccontare gli avvenimenti all'ordine del giorno;³¹² per la contaminazione fiabesca possiamo pensare all'articolo *La tratta dei Lilliputti*, in cui si procede a un paragone anti-frastico e caricaturale tra i popoli d'Italia e Francia e i Lillipuziani (in cui la fratellanza si praticava davvero), che per l'articolista hanno in comune soltanto «la testa piccina».³¹³

Come si vede, la politica viene trattata in una grande varietà di modi e procedimenti, ai quali possiamo aggiungere ancora la palinodia, la necrologia, la trasfigurazione mitologica,³¹⁴ la parafrasi di Dante in relazione agli avvenimenti recenti. A quest'ultima va connesso l'impiego del genere delle visioni o delle profezie,³¹⁵ che inserisce spesso i potenti in una situazione di giudizio universale, con un evidente effetto di riscatto aggressivo (e anche qui caricaturale) che si trasferisce dal giornalista al lettore. In *Una spiegazione di Dante* si lamenta il fatto che Dante venga trascurato «presso a poco come la guerra d'indipendenza [...]». D'altronde trovo naturale che in questi tempi in cui da molti si sta recitando una “Farsa” non si possa badare alla “Divina Commedia”». La parafrasi di Dante viene posta al servizio degli avvenimenti presenti, ritornando al *topos* del lampione-luce:

Nonostante io lo studio sempre, e trovo che sotto il velame delli versi strani il Poeta fa da profeta (non fa da Gioberti, intendiamoci bene) e parla né più né meno che delle cose nostre [...]. Eccovene alcuni saggi – Dante, alludendo all'Italia nel 1848, comincia il suo poema così: *Nel mezzo del cammin di nostra vita* (cioè della nostra

³¹² 4, 7 e 13 novembre 1848.

³¹³ 13 ottobre 1848.

³¹⁴ Per la trasfigurazione mitologica pensiamo alle vignette: *Un nuovo Enea*, 21 febbraio 1849; *Un nuovo giudizio di Paride*, 16 dicembre 1848; *Un nuovo Ercole al bivio*, 13 febbraio 1849. In quest'ultima (si veda *infra*, Appendice, imm. 10), il nuovo Ercole è Carlo Alberto, indeciso tra due strade: quella dell'assolutismo, piena di teschi ma che alla fine presenta un trono; e quella piena di ghirlande di alloro e alla fine una colonna e un sole con la scritta «Roma, Toscana», e in cui si mostra un tricolore.

³¹⁵ Oltre alla rubrica *Profezie*, citiamo per questo procedimento gli articoli: *Il Veggente*, 22 gennaio 1849; *Pio IX e l'avvenire*, 23 gennaio 1849; *Studi astronomici. Profezie, bizzarrie, strampalerie e cose simili* (Ibidem), in cui il tema della profezia attraverso lo studio astronomico viene utilizzato per immaginare utopie.

vita politica) *mi ritrovai* (è l'Italia che parla) *per una selva oscura* (Dante ha parafrasato così la mediazione) *che la diritta via era smarrita*; questo verso non ha bisogno di spiegazione. Vedete dunque che il Poeta dicendo che l'Italia ha smarrito la via in una selva oscura, viene anche a mostrare la necessità dei Lampioni.³¹⁶

In *Un'altra spiegazione di Dante* così viene spiegata l'allegoria del Veltro:

Il Veltro non può essere Carlo Alberto perché non ha *cacciato le tre bestie tedesche per ogni villa*, ma invece è stato egli cacciato per ogni villa; di cacciatore diventò cacciato, come tutti sanno.

Per Veltro intende forse parlare del Gran Can di Tartaria, ossia dello Czar delle Russie, il quale caccerà i tedeschi dall'Italia e li rimetterà nell'Inferno ossia oltre l'Isonzo, affinché il regno di Lombardia sia dato al principe di Leuchtenberg suo genero; e questo è plausibile.

Veltro significa gran cane; l'imperatore delle Russie vien chiamato Gran Can de' Tartari e la spiegazione cammina.

Io poi credo che il Veltro sia Luigi Bonaparte il quale farà l'intervento in Italia. Tutti sanno che Luigi Bonaparte tiene un veltro, ossia un cane. Dante volendovi parlare di Bonaparte fa una figura rettorica, e per parlare del padrone del cane parla del cane; a buon conto personifica Bonaparte nel cane, come se Bonaparte fosse un cantante.

Questo terzo commento, secondo me, pare il più verosimile. In questo modo secondo Dante sembra che Bonaparte doveva essere il presidente della repubblica francese.³¹⁷

Il passaggio dalla prima alla seconda serie del giornale, come abbiamo detto, vuole porsi sotto il segno della continuità, rimarcata dal tono, dalla struttura, dai procedimenti, dalle rubriche e dal modo in cui questi vengono ibridati e ritmati. Il giornale, anzi, guadagna ancora di più in termini di brio, scioltezza, ritmo, vivacità e ciò si deve soprattutto al modello offerto da Collodi, che in questi anni perfeziona e rende riconoscibile il suo stile, tanto che verrà dai contemporanei considerato un maestro del giornalismo umoristico.³¹⁸ In effetti, si avverte chiaramente il passaggio di direzione da Collodi a Dolfi e poi ai diversi altri direttori, nonostante questi si sforzino di seguire l'impronta marcata dal Lorenzini, il quale comunque per un certo periodo di tempo continua a collaborare con il giornale. Il successo di tirature del giornale lo conferma come uno dei più riusciti fogli del filone umoristico.

³¹⁶ 11 dicembre 1848.

³¹⁷ 28 dicembre 1848.

³¹⁸ Cfr. *infra*, Parte Terza, cap. I, par. 2.

Per quanto riguarda l'organizzazione delle rubriche, resta l'articolo di prima pagina di commento e cronaca dei fatti fiorentini e nazionali, ma già a partire da questo si mostra maggiore varietà nel trattare la cronaca, con una presenza ancora più massiccia di dialoghi, procedimenti e toni umoristici. La varietà si riscontra altresì nei titoli che si affiancano all'indicazione della data. Si possono leggere i seguenti esempi, tutti tratti dall'articolo di prima pagina: il primo presenta un'alusiva parodia dei discorsi dei deputati eleggibili, il secondo un inizio divagatorio-favolistico sull'alchimia come punto di partenza per alludere provocatoriamente al trasformismo e all'opportunismo politico, il terzo un resoconto molto ritmato dell'assedio di Gaeta (con frequenti dialoghi con i lettori e abbassamento caricaturale di personaggi e questioni politiche), il quarto un dialogo-divagazione 'dal vero' con lo scopo di riferire notizie di cronaca politica nazionale e internazionale e cronaca teatrale, il quinto (attribuito a Lorenzini) una narrazione autodiegetica con andamento divagante e digressivo e scopo allusivo. Leggiamo:

Ci sono da nominare tre Deputati!

Ecco una buona occasione, o popoli autonomi, per riparare al mal fatto!

Speriamo che questa volta non saranno eletti i soliti uomini ministeriali, i così detti galantuomini, che vanno al Parlamento collo specioso pretesto di volere il bene d'Italia.

Il Lampione si presenta come candidato ai tre Collegi Elettorali.

Elettori!

Voi conoscete i miei principi politici – e fate bene a conoscerli voi – perché io non li conosco davvero.

La verità è una sola! [...]

Io non ho che un programma: abbasso Cavour!

Per liberare l'Italia, non c'è bisogno di tante smargiassate. Che cosa abbiamo noi bisogno di alleanze francesi ed eserciti regolari?

L'*idea* è un'arme più potente dei cannoni rigati – e la sollevazione delle masse, è il mezzo più sicuro per giungere allo scopo desiderato.

La guerra, occorrendo, si fa coi sassi e coi bastoni – basta andare a battersi col grido in bocca: Dio e il Popolo!

Elettori! Mandatemi al Parlamento – e troverete in me il più valido avvocato del vostro autonomizzato paese.

Io farò calare il pane a un soldo la libbra – io ribasserò il sale della metà del prezzo!

Presenterò uno schema di Legge per l'abolizione dell'uso barbaro di pagare i fitti e le pigioni di casa – e avvanzerò la mozione perché ogni cittadino abbia il diritto di essere calzato e vestito, a spese e carico dello Stato.

Se capiterà l'occasione da piangere in pubblica seduta, io piangerò a calde lacrime.

Non tocca a me il dirlo, ma piango così bene! [...]
Quando non avrò da piangere, né da perorare, mi limiterò a suggerire la parte ai miei compagni. [...]

Elettori! Ho detto abbastanza: – e a buon intenditor, poche parole!
Viva l'Italia.³¹⁹

Io, lo confesso francamente, credo nell'Alchimia – e nella Magia Bianca.
Ci credo per più ragioni: primo: perché, avanti di me, ci hanno creduto molti grand'uomini.
Secondo, perché senza l'aiuto dell'Alchimia, non saprei spiegarmi tanti miracoli che accadono in giornata.
Io sono un *Lampione* alla buona – vedo e non vedo – racconto quello che vedo – e quello che non posso e non voglio raccontare lo serbo a tempi migliori.
Ma altra cosa si è il vedere i fatti – altra cosa il sapersene rendere una ragione.
Oh! Alchimia!... tu sei una chiave per ispiegarci mille cose, che sembrano inesplicabili all'umano intelletto:
Convengo, se volete, che anche la chimica in quest'ultimi tempi, ce n'ha fatte veder delle belle! Ma l'Alchimia!...
Oh, l'Alchimia! ...
Oh, la Magia Bianca!...
[...]
L'Alchimia rifà l'uomo – lo rifà dalla punta dei capelli alla punta dei piedi.
Voi conoscete la potenza della celebre polvere del Pimpirimpì....
Voi sapete che la polvere del Pimpirimpì è uno dei principali segreti dell'Alchimia.
Ebbene; colla polvere del Pimpirimpì, voi potete ricostruire il mondo dalle sue fondamenta....
Un uomo, che ieri era una nullità – zaff!... un po' di quella polvere sul capo, e domani lo vedrete Ministro di Stato, o diplomatico di prima categoria.
Per virtù di quella medesima polvere, un codino diventa liberale – e quel che è più strano – un liberale diventa codino.
E non solo la polvere del Pimpirimpì agisce sull'individuo – ma ancora sulle nazioni.
Pigliatemi un paese – pigliatemi, per esempio, uno di quei paesi, che sono celebri nel mondo per avere l'abbaco nel cervello e il porta-monete nel posto del cuore – uno di quei paesi, per i quali gli appoggi, le posizioni e le simpatie sono né più né meno che tante cifre da sommarsi colla regola del 4 e 4 fa otto!
Niente paura! Ricorrete alla polvere – e questo paese, dal vedere al non vedere, vi diventa umanitario, sensibile, incoraggiante, effusivo.³²⁰

Ora poi se ne vanno!...

³¹⁹ Firenze 23 giugno, 23 giugno 1849-60.

³²⁰ Firenze 8 gennaio, 8 gennaio 1861.

Ridete? – io vi dico che se ne vanno davvero – e quando una cosa ve la dice il Lampione, egli è, suppergiù, come se ve la dicesse il signore Albèri.³²¹ Voi sapete, al pari di me, se questo Egregio editore è bene informato!...

– Dunque se ne vanno?

– Di dove?

– Tò: dall'acque di Gaeta. [...]

Il governo francese – stando alle voci semiofficiali – avrebbe detto al re Gaetano:
Una!

Due!

Tre!!! e ti lascio.

Questo – voi mi farete osservare saviamente – che egli è un gioco comunissimo fra i ragazzetti.....

E che perciò?.....

Anche i grandi diplomatici, credetelo pure, spesso volte non son altro che grandi ragazzi!

Il signor Barbier, dicesi, che abbia fatto una rimostranza al governo delle Tuileries.
[...]

Dunque, il signor Barbier avrebbe scritto a Parigi:

«A che giuoco giochiamo? Da un bel pezzo io mi ritrovo qui nelle acque di Gaeta – ma nelle acque di Gaeta – almeno per ora – non si pigliano pesci – tutt'al più si pescano dei reumi e dei dolori articolari – e per giunta, delle grosse retate di maledizioni, portate fin qui dalla corrente di tutto il litorale italiano.

«Che cosa ci sto a fare?...

Se il mio mandato era quello di assistere il re di nessuna Sicilia, mi pareva conveniente spedirmi qua un paio di mesi prima – altrimenti il mio soccorso e' diventa come il concorso di Pisa – Se poi devo star qua unicamente per dar noia agli altri, allora non posso, a meno di testimoniare al governo la mia inalterabile riconoscenza, per questa insigne missione di cui si compiacque onorarmi!...
Ho detto.»

Appena questo Dispaccio giunse al suo destino, una lettera fulminante partì da Parigi, all'indirizzo di S. M. Gaetana.

«Maestà,

» il nostro amatissimo Barbier ci fa sapere che nelle acque della vostra Gaeta ha beccato dei reumi e dei dolori articolari. Noi non possiamo tenere più lungamente nell'umido questo nostro rispettabile Ammiraglio.

» Perciò è tempo di prendere una risoluzione.

Voi capirete bene che noi non siamo costà, per difendere i vostri diritti e per restituirvi la residenza di Napoli. [...]

³²¹ Si tratta di Eugenio Albèri, l'autore di *La politica napoleonica e quella del governo toscano*, un opuscolo contro il partito unitario e la politica filosabauda sostenuta da Ricasoli e dal Governo Provvisorio. Contro quest'opuscolo Collodi scriverà la palinodia *Il Sig. Albèri ha ragione*, su cui cfr. *infra*, p. 415.

Se noi siamo costà, si è perché è oramai provato che dove ci sta un corpo non ce ne può stare un altro.

Vi parliamo, o Sire, coi primi rudimenti di fisica!...

Ma ogni bel giuoco dura un poco. Perciò provvedetevi. Il giorno 49 la flotta prenderà il largo – e voi, se non siete preparato, vi troverete costretto ad uscirvene di Gaeta in veste da camera e in pantofole di marocchino.³²²

- Come va la politica?
- Buio via buio, fa buio pesto a quadrato....
- Si dice che la flotta se ne va....
- Si dice!
- Si dice che il nuovo Re di Prussia abbia delle idee ostili contro la Francia..
- Si dice!
- Si dice che il principe di Carignano sia stato accolto con entusiasmo a Napoli....
- Si dice!...
- Ma dunque che cosa c'è di positivo?...
- Un inverno da diavoli: una stagione da mal di petto: un clima da infreddature e da reumi permanenti.
- Oh andate a dir ben del bel cielo d'Italia!...
- Bel cielo un corno: ora capisco perché gli stranieri non hanno mai pensato a portarcelo via...
- Come vi tratta il carnevale?...
- Non c'è male – mi diverto a non andare al teatro....
- Intendo! Intendo: Dio sa che roba di spettacoli....
- In quanto a spettacoli, ne ho veduti dei peggiori. Vi dirò per esempio che alla Pergola par d'essere in un mondo nuovo: i cantanti suonano poco: ce n'è di quelli che hanno anche una certa voce – il ballo poi.... Oh! Il ballo merita d'esser veduto.³²³

Eccovi come la cosa è andata:

Giorni sono, io me ne stava orizzontalmente sdraiato sopra un canapè – meditando fra una boccata di fumo e l'altra – sulla decadenza degli uomini in generale e sul peggioramento dei sigari toscani in particolare.

Quando sul più bello di siffatta meditazione, vedo recapitarmi un plico con tanto di bollo sopra!...

Debbo dirlo?...

³²² *Firenze 10 gennaio*, 10 gennaio 1861. Il riferimento è all'assedio di Gaeta (dove si era rifugiato il re Francesco II di Borbone) da parte dell'esercito piemontese diretto da Cavour. La Francia di Napoleone III protegge il re borbonico impedendo con la presenza delle sue navi il blocco da mare della piazzaforte. L'ammiraglio francese Barbier propone due volte al Borbone di trattare la resa, ma lui rifiuta. I francesi, dunque, in seguito a una trattativa segreta con Cavour, abbandoneranno Gaeta, contribuendo alla sconfitta del re.

³²³ *Firenze 17 gennaio*, 17 gennaio 1861.

Il sangue mi si gelò nelle vene – un brivido corse per il midollo delle ossa!...
 – Che sarà mai? [...]
 – Numi! – gridai con enfasi, pigliando questa esclamazione in prestito dagli Eroi dell'abate Metastasio – Numi! Che affare è questo?
 Vaneggio oppur son desto?
 Lo scritto fatale era concepito così:
 «– Il Governatore Generale delle provincie Toscane invita V. S. a volere intervenire alla festa da ballo, che avrà luogo la sera del 29 gennaio ec. ec. –
 Potenze della terra!
 Un invito per una festa da ballo!
 A me!
 A me!
 Una nuova lusinga governativa!...
 Oh, corruzione, e non avrai tu dunque limiti su questa terra?...
 E fino a quando il Governo abuserà delle nostre debolezze conografiche?
 E sarà dunque vero che le autorità politiche non vogliano desistere dall'empia smania di comprare gli uomini con un *brioche* o una tazza di *thé*?...
 Io, Lampione Primo, per quanto sappia non ho commesso cosa alcuna da autorizzare altri a credermi capace di ballare...
 Qui ci dev'essere un equivoco...
 Un abominevole equivoco...
 [...] Oh! I balli di Palazzo Vecchio!... Quanti incauti codini vi hanno lasciato la coda!..
 Quanti spensierati Federativi vi hanno sgualcito il loro Programma!...
 [...] Fatti questi sfoghi tra me e me, andai a mettermi un vestito nero e una cravatta bianca per recarmi alla festa del Governatore.
 La cravatta bianca! Ecco una delle tante calamità che colpiscono l'uomo, dopo il peccato di Adamo.
 Tu, o donna, partorirai con dolore!..
 E tu, o maschio, mangerai col sudore della tua fronte – e porterai una cravatta bianca!...
 E così fu.
 Sarebbe oramai tempo di farsene persuasi: – l'uomo è invaso da una smania continua di deformarsi!...
 Quand'io vedo un animale ragionevole sigillato dentro un abito nero, e serrato al collo da una cravatta bianca, mi vien fatto naturalmente di domandarmi se quell'uomo possa pretendere in tutta coscienza d'essere stato creato a immagine e similitudine di Dio.
 No – E poi mille volte no.
 Iddio fece l'uomo – ma i sarti lo disfecero.
 Gli sciagurati!... e non si vergognano di farsi pagare il prezzo della loro opera di distruzione....

Entra nella sala da ballo.³²⁴

Per completare la descrizione dell'organizzazione delle rubriche della seconda serie del giornale, diciamo che viene conservata anche la vignetta in terza pagina (con una maggiore presenza della matita di Mata, accanto a quelle di Cabrion e Pochini), ancora più frequentemente in dialogo con gli articoli; resta la rubrica *Rarità e cose comuni*, che conserva la struttura dell'elenco di notizie brevi talvolta con inserzione di aneddoti scherzosi; restano le divagazioni sugli argomenti più disparati e che spesso denunciano futilità e mode, come in *Le carte da visita* («la Fotografia è degenerata in fotografomania – È un ire e venire continuo dai fotografi che ne fanno lor pro e fanno bene. [...] Chi non ha un album fotografico non è alla moda»);³²⁵ Ancora più presenti i dialoghi: tra idee, concetti o enti politico-geografici personificati, come in *Nizza e l'Opposizione*,³²⁶ o, più spesso, con indicazione di personaggi (potenti caricaturati, con nomi propri o rappresentanti di condizioni o categorie sociali) e ambientazione, come in *L'isolano e l'uomo di terra-ferma*,³²⁷ *Maurizio e Lazzaro*,³²⁸ dialogo divagante su come si sta in Toscana con qualche battuta provocatoria («aria fine, cielo stellato, belle chiese... / – E poca devozione / – Molti liberali... / – E molti codini»), *Bombino e Don Liborio*,³²⁹ *Cavour e il direttore del "Diritto"*, incentrato sulle abilità diplomatiche di Cavour. Da quest'ultimo riportiamo il seguente estratto:

- Eccellenza! Parliamoci schietti: mi pare una bella porcheria d'ingrassare ogni giorno più, a dispetto delle mie diatribe... [...]
- Avete comprato tutti quelli che gridano viva l'Italia: Viva Vittorio Emanuele – in una parola – avete comprato tutti gli italiani. [...]
- Signor Diritto: io sono veramente contento di far conoscenza con un galantuomo della vostra forza... In quanto però a prendervela con me, avete torto: prima perché le vostre diatribe mi fanno ingrassare – secondo perché, o indispensabile o no, mi credo più capace e onesto di voi. È un'opinione.³³⁰

³²⁴ *Firenze 5 febbraio*, 5 febbraio 1861. L'articolo è attribuito a Lorenzini da D. Marcheschi (*Note ai testi*, cit., p. 1101) per l'utilizzo, all'interno del testo, di uno degli pseudonimi del Lorenzini, Io Lampione Primo. Cfr. Ivi, pp. 1101-1102 per il commento all'articolo.

³²⁵ 19 maggio 1849-60.

³²⁶ 31 maggio 1849-60.

³²⁷ 15 maggio 1849-60.

³²⁸ 21 luglio 1849-60.

³²⁹ 11 settembre 1849-60.

³³⁰ 27 settembre 1849-60.

Grossomodo corrispondenti alla rubrica *Notizie* risultano le rubriche *Gazzettino* o *Dispacci telegrafici*, in forma molto breve e con una struttura divisa per le diverse parti d'Italia.

Oltre alla maggiore presenza dei dialoghi – a partire dagli editoriali, tra l'altro molto più lunghi – segnaliamo la maggiore frequenza delle parodie di testi burocratici, diplomatici o medici, come il *Bullettino sanitario dell'Illustre Dinastia Borbonica*.³³¹ Una novità è rappresentata dalla forte presenza dei versi, i *Rispetti*, di impostazione patriottica. Ritornano le palinodie, le scene dal vero, le profezie (in cui ad esempio si prevede catastroficamente e provocatoriamente il dispotismo completo fino al 2000, oppure si profetizza la sparizione della Toscana inghiottita dai suoi innumerevoli professori)³³² e i giudizi ultraterreni sui potenti, la struttura catechistica per fare satira politica, le scene teatrali con gli a parte svelanti, l'impiego di personificazione e antifrasi, le questioni politiche trattate a partire da questioni linguistiche.³³³

Per la struttura catechistica o in generale per il botta e risposta provocatorio, possiamo leggere quest'estratto da *Definizioni diplomatiche*:

- Che cosa è un *gabinetto*?
- Il luogo dove ordinariamente si fanno gli affari politici.
- Che cosa è *politica*?
- Un'arte niente polita che consiste nel pensare in un modo, parlare in un altro, e scrivere diversamente.
- [...] Che cosa è *ultimatum*?
- Il prodromo di una rottura.
- Che cosa è *casus belli*?
- Il pretesto per ficcarsi in mezzo ed acchiappar qualche cosa.
- Che cosa è *intervento*?
- Una mancanza di galateo.

³³¹ 5 giugno 1849-60. Anche nella vecchia serie del giornale si utilizzava spesso la metafora della malattia applicata ai governi personificati, come in *Bullettino sanitario nazionale*, 17 ottobre 1848.

³³² *Profezie*, 2 agosto 1849-60, e *Nel 2000!..... Visioni, Profezie e Strologherie del Lampione*, 7 luglio 1849-60. Quest'ultimo articolo è attribuito a Lorenzini da D. Marcheschi (cfr. *Note ai testi*, cit., p. 1098).

³³³ Per i giudizi ultraterreni sui potenti segnaliamo *Firenze, 22 settembre. La protesta di S. Pietro*, 22 settembre 1849-60; per la struttura catechistica *La coniugazione del verbo Intervenire*, 14 agosto 1849-60; per le scene teatrali con gli a parte svelanti *Un consiglio di stato*, 4 dicembre 1849-60. La denuncia satirica attraverso il dizionario fantasioso è un procedimento che troviamo anche nei periodici francesi: per un esempio, cfr. M-È Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., p. 160.

- Che cosa è *non intervento*?
- La prima regola di buona creanza, secondo il Galateo Francese, edizione del 1859, tipografia Villafranca.³³⁴

Sulle questioni politiche trattate a partire dalla lingua, leggiamo questo passo da *Battezziamo il secolo*, molto esemplificativo anche per le caratteristiche – che fanno ipotizzare un’attribuzione collodiana – di modernità della lingua, ritmo, briosità, punteggiatura espressiva e coinvolgimento dei lettori:

Che nome regaleremo noi dunque al nostro secolo??

Lo chiameremo – *Secolo delle rivoluzioni*.

– Bene, benissimo.... cioè, malissimo, perché ho motivo di credere che tale battezzamento potrebbe mettere troppa paura in corpo a certi autocrati che sono ancora sui troni.... E poi.... Oh, eccoci, ecco l’epiteto.... Magnifico! *Secolo delle Nazionalità*. Che ne dite, eh? Non vale un Perù o per meglio dire una Cupola del Duomo? Ma ora che ci penso parmi aver detto una corbelleria.... *Nazionalità* con quell’armonia di fatti e di principii... coll’Ungheria e la Venezia in.... Colla Polonia e Malta che.... E Nizza per.... Lo ripeto: ho detto una solenne corbelleria. Come dunque lo chiameremo?³³⁵

Ci sono: *Secolo dei lumi*.

Brrr, l’avrei indovinato, che miseria! – *Secolo del Gas*? Nemmeno: ciò farebbe troppo onore agli illuminatori ed alle società illuminatrici che non meritano per nulla.... Oh, bella idea: *Secolo del vapore*.... Ciò esprime anche l’indole e il moto dell’epoca. [...] Ma decisamente – tutto ponderato non credo conveniente affibiare al secolo un nome simile a quelli che si leggono sulle ampolle nelle farmacie. Ci vuole un termine che... So io quel che ci vuole.

Eureka! Eureka! (L’amico, cioè il nome, è in gabbia!)

Secolo della rigenerazione, della rigenera.... Eh, mi pareva.... Sicuro ci vorrebbe un Prometeo almeno per – oh, ci siamo....

Secolo degli Eroi.... Ottimamente. *Degli eroi*, per esempio, Garibaldi....

- E poi?
- Garibaldi.
- Indi?
- Garibaldi ancora.
- Non sarebbe dunque meglio chiamarlo *Secolo di Garibaldi*?³³⁶

³³⁴ 1 dicembre 1849-60.

³³⁵ Il riferimento è alla fine della seconda guerra d’indipendenza e principalmente ai territori rimasti esclusi dall’annessione dopo il trattato di Villafranca del 1859.

³³⁶ 24 novembre 1849-60.

Possiamo ancora citare *Firenze 3 gennaio*,³³⁷ in cui si umorizza sull'espressione «buona fine e buon principio» e sulla polisemia del termine «fine», per poi augurare «buona fine all'eroe-martire di Gaeta», cioè di nuovo Francesco II di Borbone, per poi continuare: «un altro augurio, che corre come moneta sonante, suona così: cento di questi giorni; mille di questi giorni. Io vi dico solamente: un altro anno come questo, come il 1860 e siamo a buon porto. A guardare indietro non c'è che da restare spaventati, che dalla meraviglia».

Ai procedimenti sovracitati aggiungiamo: il testamento come modo per trattare fatti e personaggi (come in *Il mio testamento*, in cui il giornale immagina provocatoriamente di lasciare diversi oggetti simbolici alle varie personalità politiche: ad esempio a Cavour si lascia «un portafoglio mostro in cui sono riuniti tutti i ministeri, incominciando dalla presidenza e terminando agli affari ecclesiastici»),³³⁸ lo straniamento derivato dall'adozione di una prospettiva insolita, la statistica, il confronto tra passato e presente, la trasfigurazione mitologica, la divagazione che spesso si sviluppa in dialogo.³³⁹

La varietà risulta dunque maggiore rispetto al primo «Lampione», così come la padronanza stilistica, dovuta alla maturità scrittoria raggiunta da Collodi, che ormai ha acquisito un marchio inconfondibile. Il modello sterniano è molto più avvertibile: i lettori sono continuamente coinvolti, con anticipo delle loro probabili repliche («Il caso è grave – e per questo ve lo racconto sotto voce e a quattr'occhi!... C'è a Firenze un canonico che ha il diavolo in corpo. – Sarà un Canonico del Duomo, dirà subito qualche liberaluccio. – No! a farlo apposta, è un Canonico di San Lorenzo»),³⁴⁰ la punteggiatura espressionistica a partire da titoli e didascalie (come nella vignetta dal titolo !!!.....!!, che reca la 'didascalia' ...!...? (...?).);³⁴¹ il tono più sciolto e conversevole. Il riferimento al magistero

³³⁷ 3 gennaio 1861. Lo stesso procedimento si trova in atto anche in *Un controsenso*, 15 dicembre 1849-60, o in *Il Piemontesismo*, 10 gennaio 1861.

³³⁸ 6 dicembre 1849-60.

³³⁹ Per la prospettiva straniante, si veda *Memorie di una bomba*, 17 novembre 1849-60; per la statistica *Statistica. Osservazione e studij*, 1 dicembre 1849-60; per il confronto tra passato e presente *I poppatori antichi e i poppatori moderni*, 25 settembre 1849-60; per la trasfigurazione mitologica la vignetta di Mata *Enea e il vecchio Anchise*, 16 giugno 1849-60; per la divagazione che si evolve in dialogo *A Roma*, 22 novembre 1849-60.

³⁴⁰ *Esorcizziamolo!*, 23 giugno 1849-60. Ma si può leggere anche *Firenze*, 27 ottobre, 27 ottobre 1849-60, in cui si innesca un finto dialogo con il lettore; oppure *Una conversazione a Vienna*, 1 dicembre 1849-60, in cui il lettore è chiamato a completare la descrizione della scena.

³⁴¹ 10 luglio 1849-60.

collodiano e alla sua quasi esclusiva presenza negli articoli del giornale si può forse leggere in un avviso del numero del 1 luglio 1862:

Col numero di venerdì il Lampione uscirà più brioso del solito. Essendosi aggiunta all'attuale collaborazione una eletta schiera di scrittori delle diverse parti d'Italia, non daremo che articoli originali [...]. Il Lampione, come per il passato, forte della propria indipendenza flagellerà indistintamente tutti quelli che se lo meriteranno, ma con miglior garbo che per il passato, essendo affidata la collaborazione non ad un individuo solo come è stato fino ad ora, ma a molti valenti scrittori umoristici.

Anche nel numero precedente (27 giugno 1862), la direzione del giornale aveva annunciato: «col numero di martedì il giornale Il Lampione entra in una più brillante fase. I migliori scrittori umoristici italiani prenderanno parte alla collaborazione». In effetti, con il passaggio direzionale delle annate successive al 1861 si prova a conservare un tono brioso, ma la riuscita non è sempre assicurata e risulta comunque più incostante: spesso il linguaggio è meno fluido, la scrittura lenta e appesantita dall'eccesso di informazioni; molto presenti sono i versi, i *Canti popolari*, di tono romantico e a opera di Tommaso Catalani, le novelle e le tragedie. Restano delle punte di vivacità, assicurate prima di tutto dalle vignette (dal 1862 tutte firmate Mata), che occupano stavolta due pagine in formato verticale, e risultano ancora più collegate con i testi e spesso corredate di versi descrittivo-narrativi; dai dialoghi umoristici e dalle serie caricaturali incentrate sui soliti bersagli: Pio Pio (Pio IX), Cecco Becco o Checco Beppo (Francesco Giuseppe), il nipote zio (Luigi Napoleone), Tentennone (Guglielmo I), Bombino (Francesco II di Borbone), e via dicendo. Tra le serie caricaturali segnaliamo il *Soliloquio di Tentennone* e le *Profezie*. La rubrica *Varietà e bruciature* corrisponde grossomodo a *Rarità e cose comuni*. Inoltre, nel numero del 1 luglio 1862 viene pubblicato un ritratto di Garibaldi a opera di Mata, più volte precedentemente annunciato.

L'annata 1863 presenta un grande impiego del modulo della parodia, applicato a una varietà di testi ancora maggiore: ordini, allocuzioni, programmi, epistole burocratiche, dispacci telegrafici, congressi, preghiere, leggi. Citiamo a titolo esemplificativo questa parodia del *Miserere* che si immagina venga pronunciata dal cardinale Antonelli, Bombino (Francesco II di Borbone), Pio Pio (Pio IX) e altri, «avviliti sotto il peso del riconoscimento del regno d'Italia per parte

di Tentennone»:³⁴² «Miserere nobis, o Magno Gallo, secundum magnum appetitum tuum [...] Amplius sciacqua nos a protestis nostris, et a statuto Bombiniano monda nos».

Nonostante l'andamento non sempre costante, il giornale riesce comunque a durare fino al 1877, quando ormai il gusto italiano si stava più decisamente spostando verso il modello verista, quindi lontano da quello umoristico. L'esempio del «Lampione», attraverso l'analisi che abbiamo provato a condurre, mostra la via umoristica come una via letteraria feconda, in grado di fornire, come auspicato da gran parte degli intellettuali ottocenteschi, un modello di scrittura viva, che sappia rispondere alle urgenze dei tempi, raccontando, informando, infiammando gli animi, resi in questo modo consapevoli e responsabilizzati. L'introduzione dei lampioni a gas nel XIX secolo dischiude un nuovo immaginario, amplia lo spazio delle avventure e delle esplorazioni, rischiarando tempi e luoghi da sempre associati al buio. «Il Lampione» dischiude nuove possibilità per giornalisti-scrittori e lettori, ampliando lo spazio dell'esplorazione e dell'avventura, accendendo la luce del pensiero, dell'immaginazione, dell'azione.

2. Il giornalista-buffone a passeggio tra critica e intrattenimento: la via umoristica de «Lo Scaramuccia»

Il secondo periodico di cui ci occupiamo è «Lo Scaramuccia», il cui titolo si ispira all'opera buffa *Un'avventura di Scaramuccia* (1834) di Luigi Ricci, e dunque alla maschera di Scaramuccia. Per questo giornale abbiamo potuto procedere allo spoglio integrale grazie alla digitalizzazione di tutti i suoi numeri, consultabili attraverso la piattaforma digitale Internet Culturale (<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it>). Non sono presenti saggi o articoli su di esso: Clementina Rotondi, in *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, lo nomina facendo cenno alla sua lunga durata e ai collaboratori;³⁴³ A. Arbib lo definisce

³⁴² *Preghiere per quaresima*, 7 marzo 1862. L'epiteto caricaturale «Tentennone» si riferisce all'esitazione dell'Imperatore di Germania e re di Prussia Guglielmo I per il riconoscimento internazionale del Regno d'Italia, avvenuto effettivamente solo nel 1862. Una parodia dell'allocuzione è presente in *Allocuzione di S.S. Pio IX Pontefice Massimo*, 31 marzo 1863; una parodia di lettera burocratica in *Parodia epistolare burocratica* (Ibidem); di una lettera informale (di Rattazzi alla moglie) in *Viaggio di Rattazzi a Parigi* (Ibidem): nella lettera si racconta, in senso caricaturale, la reale motivazione del viaggio di Rattazzi a Parigi: per trovare un cappello, non certo per risolvere la questione dell'annessione di Roma e Venezia.

³⁴³ C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 128.

«uno dei migliori giornali dell'epoca».³⁴⁴ Oltre a una testimonianza di Guido Biagi incentrata sui temi del giornale,³⁴⁵ altri cenni su di esso sono presenti in alcuni saggi e articoli di Marcheschi, Maini e Bertacchini incentrati su Collodi, da inserire all'interno della descrizione del percorso giornalistico e letterario dell'autore.³⁴⁶ Anche per questo secondo caso ci soffermeremo sull'organizzazione in rubriche, provando a esemplificare la varietà e i modi in cui all'interno del giornale veniva praticata la via umoristica.

«Lo Scaramuccia» inizia le pubblicazioni il 1 novembre 1853 e le termina con il numero 26 dell'anno VI (30 aprile 1859). Il giornale consta di quattro fogli, viene stampato dalla Tipografia Baracchi di Firenze, il costo dell'abbonamento consiste nei primi anni in 10 lire a semestre e 18 all'anno, mezzo paolo per il foglio singolo; dal terzo anno in 8 lire a semestre, 16 all'anno e un paolo per il foglio singolo. Viene pubblicato prima il martedì e il venerdì, dal terzo anno solo il sabato. Dal numero del 21 febbraio 1854 compaiono delle immagini; l'immagine di testata viene inserita solo a partire dal primo numero del quinto anno (si veda *infra*, Appendice, imm. 11) e presenta semplicemente un busto di un gentiluomo con la testa piegata lateralmente in un'espressione tra il preoccupato e il compassionevole, probabile personificazione del giornale in riferimento alla maschera della Commedia dell'Arte di Scaramuccia.³⁴⁷ Al numero del 19 dicembre 1857 (si veda *infra*, Appendice, imm. 12) la testa dell'uomo si raddrizza e l'espressione diventa più decisa; il busto viene incorniciato da due serpenti intrecciati e ai lati vengono rappresentati i simboli dei mezzi di cui si servirà il giornale: tavolozza, penne, martello, maschera, bottiglia e bicchieri (per il tono festoso), il foglio di giornale. L'immagine di testata durerà comunque solo fino al numero del 6 marzo 1858.

³⁴⁴ A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1859 all'Unità*, cit., p. 414.

³⁴⁵ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 92.

³⁴⁶ Cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., pp. 15-17; D. Marcheschi, *Cronologia*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. LIX- CXXIV, p. LXXX; R. Bertacchini, *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini, *et al.*, *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, Atti del Convegno (Roma, 28-29 novembre 1990 – Pescia, 30 novembre 1990), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1992, pp. 39-71, pp. 45-49; R. Maini, *Il giudizio dei contemporanei*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini *et al.*, *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 103-118, pp. 106-108.

³⁴⁷ La maschera – il cui nome originale è Scaramuzza – ha origini napoletane e deriva da quella del Capitano (fanfarone e vanitoso). Diviene famosa con l'attore Tiberio Fiorilli (1608-1694), che la rappresenta in Francia, dove la sua psicologia viene approfondita.

Contrariamente al «Lampione», che presentava – a causa del principale interesse politico – perlopiù articoli anonimi, «Lo Scaramuccia» presenta moltissimi pseudonimi a firma degli articoli: se ne possono contare più di duecento lungo le varie annate, anche se bisogna considerare che spesso dietro diversi pseudonimi si nasconde la stessa persona. Per quanto riguarda lo pseudonimo «Scaramuccia», esso va identificato di volta in volta con il direttore corrente del giornale, anche se in alcuni casi, nonostante abbia smesso il ruolo direttivo, il Lorenzini continua a firmarsi «Scaramuccia» in qualità di storico direttore del giornale. Tra i collaboratori ricordiamo, oltre a Carlo Lorenzini: Alessandro Ademollo, Ferdinando Martini, Leopoldo Bruzzi, Aristodemo Cecchi, Pietro Fanfani, Pier Cocoluto Ferrigni, Piero Puccioni, Augusto Barazzuoli, Napoleone Giotti, Giuseppe Saredo, Giuseppe Revere, Tommaso Gherardi Del Testa, Celestino Bianchi, Cesare Donati, Gherardo Nerucci.³⁴⁸

«Lo Scaramuccia» viene fondato da Carlo Lorenzini su invito dell'impresario del Teatro della Pergola Antonio Lanari,³⁴⁹ per un compenso di 150 lire mensili.³⁵⁰ Da foglio esclusivamente teatrale, con il numero del 3 febbraio 1854 diviene «giornale omnibus», accogliendo anche articoli su letteratura e arti. L'argomento degli articoli, comunque, non è politico: gli anni della sua esistenza (1853-1859) corrispondono in effetti al secondo tipo di giornalismo umoristico ottocentesco, inaugurato dal giornale «Il Pasquino»,³⁵¹ e che si sviluppa in Italia in seguito all'inasprimento della censura: un giornalismo più innocuo, che non poteva trattare esplicitamente di argomenti politici, ma che comunque in molti casi costruisce un linguaggio allusivo proprio per non rinunciare del tutto a trattarne.

³⁴⁸ Cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. LXXX; A. Arbib, *Il giornalismo fiorentino dal 1859 all'Unità*, cit., p. 414; C. Rotondi, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, cit., p. 128.

³⁴⁹ Come informa R. Bertacchini, Antonio Lanari era chiamato il «Napoleone degli impresari», «per il coraggio dimostrato a favore del Regio Teatro della Pergola, perché avesse spettacoli di prim'ordine e i più celebri artisti del giorno» (*Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, cit., p. 45).

³⁵⁰ Ibidem. Forse la fondazione del periodico è dovuta anche ai contrasti sorti tra Lorenzini e i collaboratori de «L'Arte» (giornale in cui il Lorenzini stava scrivendo in quel periodo) in merito al romanzo (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXVIII).

³⁵¹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 1.

In continuità con «Il Lampione», anche questo giornale dimostra interesse per il popolo, attraverso la scelta di una lingua moderna e briosa, la varietà delle rubriche, la mescolanza di serietà e piacevolezza/leggerezza.³⁵² Riprendendo le parole di Daniela Marcheschi, «Lo Scaramuccia» «rappresenta forse uno dei giornali più nuovi e stimolanti del periodo per la vastità degli argomenti trattati, per la modernità della lingua e del taglio, per la *verve* polemica tutta tesa al rinnovamento del teatro italiano, alla creazione di una cultura davvero nazionale e libera dal ciarpame tardo-romantico».³⁵³

Considerando la breve e talvolta brevissima vita della maggior parte di queste testate, questo foglio durò invece abbastanza a lungo, con andamento naturalmente instabile: i diversi passaggi di amministrazione e di direzione ne compromisero spesso l'efficacia letteraria, più ancora il brio. In particolare, il giornale viene diretto fin dall'inizio da Carlo Lorenzini, il quale ne diventa proprietario dal 31 marzo 1855 al 14 marzo 1857, quando avverrà il passaggio di proprietà – che durerà fino alle ultime pubblicazioni – all'agenzia teatrale Somigli e Chiari. Il passaggio di direzione da Lorenzini a Gennaro Marini – pseudonimo di Aristodemio Cecchi – si situa invece nel 26 aprile 1856, probabilmente perché in quel periodo Lorenzini sta preparando il dramma *Gli amici di casa*.³⁵⁴ Lungo

³⁵² A favore del popolo, spesso omissso e dimenticato nelle pagine della grande storia, si pronuncia Lorenzini, ad esempio in *I fiorentini e il cholera*: «Ma la storia, se mal non m'appongo, è forse l'opera più ingiusta, che sia mai uscita dalla mano degli uomini. Equa dispensatrice di gloria e di biasimo, la storia dovrebbe essere un libro intero, completo, perfetto. E invece, quante lacune, quante omissioni! / Aprite qualunque volume di storia e voi non troverete altro, dalla prima all'ultima pagina, che grandi nomi, grandi mutamenti, grandi intrighi politici, e grandi guerre. E il popolo?.. e la società?.. voi li cercate invano: e forse è grazie speciale se appajono di tanto in tanto, in lontananza, appena accennati e confusi: – come accade, presso a poco, nei disegni rappresentanti una fazione campale, dove tu vedi staccarsi sul dinanzi le figure dei capitani e dei generali: eppoi, nel fondo, un brulicame di moncherini, con qualche cosa di circolare sulle spalle, che fa [*sic*] da testa, e così sgarbatamente toccati dalla punta del bulino, da lasciare incerto lo spettatore se essi appartengano veramente alla sezione delle creature ragionevoli, o siano invece tutt'al più una radunanza generale di coleotteri senza nome e senza definizione. / La storia di un paese, per conto mio, non sarà mai ben fatta e completa, fino a tanto che non mi renda conto della vita intima e fisiologica del popolo che mette in scena» (1 settembre 1855, firmato Carlo Lorenzini). Anche per le citazioni da «Lo Scaramuccia» eviteremo di ripetere l'indicazione del titolo del giornale, ma indicheremo solo il titolo dell'articolo, seguito dalla data del giornale.

³⁵³ *Per il centenario della morte di Carlo Collodi (1826-1890)*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, Catalogo della Mostra realizzata a Roma, Sale del Vittoriano (28 novembre-18 dicembre 1990), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990, pp. 7-16, p. 9.

³⁵⁴ R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., pp. 15-17.

quest'arco di tempo, i numeri del giornale sono quasi interamente compilati dal Lorenzini. Il nome di Gennaro Marini-direttore compare in calce fino all'inizio del V anno del giornale (8 novembre 1857), quando probabilmente la direzione passa a un non meglio identificato Amleto. Dal numero 18 del V anno (6 marzo 1858) si annuncia invece il passaggio di direzione da Amleto a Urbano Morali (anche in questo caso non è chiaro se si tratti o no di uno pseudonimo). Il sesto anno, dal 6 novembre 1858, probabilmente il giornale cambia direzione, poiché nel nuovo editoriale, con uno stile diverso, si annuncia briosamente la morte del vecchio Scaramuccia. Il nuovo direttore dovrebbe coincidere con un altrettanto misterioso Scaramuccietto primo.

Come ci si poteva aspettare, la presenza di Collodi prima come direttore poi come amministratore e proprietario fa la differenza: per lo spirito battagliero a favore del rinnovamento artistico e letterario, le profonde e minuziose analisi critiche di opere letterarie e di produzioni teatrali, ma soprattutto per l'inconfondibile ritmo narrativo e lo 'stile giornalistico', capace di rendere vivi e intensi caratteri e situazioni con poche battute.³⁵⁵ In effetti, quando, dal 31 marzo 1855, Lorenzini diventa proprietario subentrando ad Antonio Lanari, il giornale si fa più vivace e vario: risulta maggiormente manifesta la progettualità, la ricerca formale, più marcato il tono umoristico, assente la monotonia. Vengono addirittura introdotte vignette umoristiche e illustrazioni didascaliche. Senza Collodi – che nel periodo de «Lo Scaramuccia» collabora anche ai fogli «La Scena», «L'Arte», «La Lente» e «L'Italia musicale» –,³⁵⁶ invece, la testata non regge il paragone, soprattutto negli anni 1856-1857 (direzioni di Gennaro Marini, pseudonimo di Aristodemo Cecchi, e Amleto), in cui il giornale torna a essere perlopiù un giornale teatrale, per poi ravvivarsi nell'anno V (dal numero 18, 6 marzo 1858), sotto la direzione di Urbano Morali, in cui vengono reintrodotti articoli umoristici. L'ultima annata, la VI, di soli ventisei numeri, è contraddistinta da una maggiore tendenza narrativa, non sempre bilanciata da pari scioltezza e vivacità.

Per quanto riguarda l'organizzazione delle rubriche, molte di esse, per la parte umoristica, ricalcano quelle presenti nel primo «Lampione». Rispetto a quest'ultimo, comunque, il tono umoristico è molto più pervasivo, presente infatti in

³⁵⁵ Cfr. C. A. Madrignani, *Collodi, cent'anni dopo: giornalismo e scrittura*, «Il Ponte», 8-9, pp. 96-107; D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., pp. XI-LXXII. Sullo stile giornalistico di Collodi torneremo comunque nella Parte Terza.

³⁵⁶ Per informazioni più dettagliate sulle collaborazioni giornalistiche di Collodi, cfr. *infra*, Parte Terza, cap. I, par. 1.

quasi tutte le rubriche, la varietà delle quali prefigura quella che sarà propria del secondo «Lampione» negli anni della direzione collodiana.

Più in particolare, nella prima annata (novembre 1853-ottobre 1854), l'articolo di prima pagina, di titolo vario, è solitamente dedicato alla critica e alla cronaca teatrale e musicale, firmata Carlo Lorenzini (con i diversi pseudonimi o sigle: Scaramuccia, Carlo L..., Belfagor, L..., C. L.), o Maledolo (anagramma di Alessandro Ademollo). Le rubriche fisse sono dedicate alla rassegna degli spettacoli dei più importanti teatri fiorentini (Teatro Alfieri, Teatro del Cocomero, Teatro Nuovo, Teatro della Pergola, Teatro Pagliano), intitolate *Rivista drammatica* con l'aggiunta del titolo del teatro o dello spettacolo di cui ci si occupa. Queste sono curate perlopiù da Aristodemo Cecchi (o A. Cecchi), Maledolo o Josué (ancora Alessandro Ademollo),³⁵⁷ Leopoldo Br.... (Leopoldo Bruzzi), Gargantua. Dello stesso argomento ma di tono più brioso è la rubrica *Cronaca fiorentina*, curata principalmente da Collodi (che firma Carlo L... o Scaramuccia),³⁵⁸ alle volte più telegrafico alle volte più discorsivo, con tendenza alla divagazione e accoglimento anche di notizie da altri campi; la rubrica dal titolo *Firenze* accompagnato dalla data, una rassegna critica teatrale (musicale e di prosa) divisa per i diversi teatri fiorentini, con forte presenza del soggetto scrivente quando a firmarla è A. Cecchi (Aristodemo Cecchi), più discorsiva, divagante, ritmata, spigliata, polemica, talvolta incentrata su un unico episodio critico oppure confinante con altri campi (mode, costume, quotidiano) quando a firmare è Carlo Lorenzini (per esteso o come Scaramuccia, o C. L.), il quale diventa gradualmente l'unico firmatario di questa rubrica; la rubrica *Mondo musicale*, divisa per città, è dedicata all'indicazione delle scritture recenti, degli attori disponibili, e alla rassegna in tono più neutro dell'accoglienza degli spettacoli più recenti.

Con il passaggio, nel numero del 3 febbraio 1854, a «giornale omnibus», «Lo Scaramuccia» introduce articoli di critica letteraria e di belle arti (come il *Bullettino di Belle Arti*, dal numero del 16 giugno 1854) – anche se la centralità di argomento resta musicale e teatrale; e rafforza la presenza delle rubriche umoristiche. In effetti, oltre alle rubriche fisse di argomento musicale, troviamo macchiette e fisiologie (di cui ci occuperemo nel prossimo capitolo), brevi biografie

³⁵⁷ Cfr. E. Rocco, *Anonimi e pseudonimi italiani, supplemento al Melzi e al Passano*, Sala Bolognese, Forni (riproduzione dell'edizione Ancona, 1887; Napoli, 1888), 1982, p. 173; A. Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879, p. 11.

³⁵⁸ Il Lorenzini utilizza per la prima volta lo pseudonimo «Collodi», invece, non ne «Lo Scaramuccia», ma ne «La Lente», precisamente nell'articolo *Coda al Programma della Lente*, 1 gennaio 1856, su cui cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., pp. 1080-1082.

dei personaggi del mondo musicale; dal numero del 31 gennaio 1854 la rubrica *Parodie*, che presenta appunto parodie dei libretti per musica più conosciuti,³⁵⁹ dialoghi e scene del vero, talvolta con protagonisti del mondo musicale; articoli incentrati sulle polemiche tra giornali; divagazioni, anche sotto forma aforistica o di lettera (con le rubriche *Aforismi e paradossi di un filosofo annojato*, e *Lettere atrabiliari di un filosofo annojato*, tutte e due curate da Giuseppe Saredo);³⁶⁰ racconti o romanzi a puntate pubblicati nella parte bassa della pagina del giornale; studi satirici di costume, *fait divers*.³⁶¹ Inoltre, dal numero del 21 febbraio 1854, «Lo Scaramuccia» presenterà al suo interno delle immagini, che però non costituiranno mai una ‘rubrica’ fissa come per «Il Lampione».

La seconda annata (novembre 1854-ottobre 1855), oltre alle rubriche fisse sul mondo musicale e teatrale, aggiunge la rubrica *Bagagliaio*, che offre una serie di

³⁵⁹ In particolare, si presentano parodie (anonime) di: *Lucia di Lammermoor* di Gaetano Donizzetti (31 gennaio 1854; 3 e 7 febbraio 1854), *Parisina* di Donizzetti (17, 24, 28 febbraio 1854; 3 e 14 marzo 1854).

³⁶⁰ Il ligure Giuseppe Saredo viene ricordato da Gec (*I caricaturisti del Risorgimento*, cit., p. 55) tra i fondatori del giornale «Le Scintille»; G. Biagi lo ricorda anche come fondatore della «Rivista Torinese» nel 1855 (*Passatisti*, cit., p. 93); A. De Gubernatis (*Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 1248) scrive di lui come di uno scrittore, giureconsulto e professore, «di felicissimo e operosissimo ingegno. Innanzi al 1858 egli era in Torino uno de’ giornalisti più in voga, sia che nel Fischietto facesse scoppiettare il motto frizzante, sia che come direttore della *Rivista Illustrata* dalla quale emerse la *Rivista Contemporanea* del Chiaia, desse un impulso vigoroso al giornalismo letterario, sia che combattesse con visiera calata nei giornali politici».

³⁶¹ Per quanto riguarda le polemiche, segnaliamo la *Lettera II* della rubrica *Lettere Atrabiliari di un Filosofo annojato*, 19 settembre 1854; *Papere in Folio*, 13 ottobre 1854, contro il giornale «L’Arte», firmato Carlo Lorenzini; *La prudenza non è mai troppa!* (Ibidem), firmato C. L. (Carlo Lorenzini); *Una causa celebre*, 24 ottobre 1854, firmato Carlo Lorenzini, sempre contro «L’Arte», ma in forma di parodia del linguaggio legale (si finge infatti una causa tra i due giornali). Per i racconti, indichiamo: *Scena campestre. Maria e il suo fidanzato*, 21 luglio 1855, firmato E. Kiakamp; la novella *La giustizia degli uomini*, 8 settembre 1855, a firma I. R. C.; il racconto anonimo in due puntate (8 e 11 agosto 1854) *Scene della vita letteraria. L’anello di Rosina* (molto vicino al motivo del futuro racconto collodiano *L’amore sul tetto*), e il racconto *Le sorelle d’Eva. Adalgisa*, 10 ottobre 1854, a firma M. G. Saredo. Gli *Aforismi e Paradossi* sono invece inseriti nei numeri del 18 agosto, 1 e 5 settembre, 17 ottobre 1854; le *Lettere* nei numeri dell’8 e 19 settembre 1854. Saredo si mostra flessibile nel cimentarsi nei diversi generi umoristici (aforismi, lettere, novelle), esibendo uno stile molto ritmato e dinamico. Secondo la ‘classica’ connessione riso-aggressione, le sue lettere sono pensate per dar sfogo al suo cattivo umore su qualcuno. Per quanto riguarda i *fait divers*, in realtà c’è un unico articolo che può iscriversi in questo genere, visto che esso racconta dei fatti minimi di cronaca molto ibridati con la finzione: si tratta di *Fatti diversi*, 2 giugno 1854, non firmato. Sul genere del *fait divers*, cfr. M.-È. Thérenty, *La littérature au quotidien*, cit., pp. 135-144 e pp. 269-273.

fulminee notizie sul mondo musicale e teatrale (nuovi attori scritturati, prossime opere in scena), e che ricorda la rubrica del «Lampione» *Rarità e cose comuni* per il frequente volgersi della notizia in battuta di spirito, anche se talvolta lo stile risulta più discorsivo; una maggiore presenza della narrazione con racconti umoristici recanti parecchi spunti caricaturali, a firma Saredo, Collodi e altri;³⁶² una maggiore presenza delle recensioni di nuovi giornali e delle vignette, le quali, anche se spesso coincidono con illustrazioni didascaliche, contribuiscono a vivacizzare il giornale, declinando molteplici *topoi* satirico-caricaturali sfruttati anche negli articoli (per esempio la satira contro i cantanti o contro Girolamo Pagliano) e quindi dialogando ‘a distanza’ con essi.³⁶³ In qualche caso poi le vignette sono narrative, quasi dei proto-fumetti, come per *Come si diventa cantanti!... Storia di Carota e del suo sì naturale*,³⁶⁴ che sfrutta in funzione narrativa alcuni procedimenti come l’antifresi (giocata anche tra parole e immagini), l’ambiguità semantica e la letteralizzazione della metafora, sempre sul motivo della satira contro i cantanti (si veda *infra*, Appendice, imm. 25, 26, 27).

La terza annata (novembre 1855-ottobre 1856) presenta – come probabile conseguenza della fine della direzione di Collodi – un minor numero di articoli umoristici e una maggiore piattezza. Collodi comunque continua a collaborarvi, curando ad esempio il racconto a puntate *Le memorie d’un cane*, che ottenne molto successo: si tratta di un racconto umoristico in forma epistolare con protagonista un cane umanizzato e ‘filosofo’, Azor, il quale utilizza un linguaggio sublime per

³⁶² In particolare, si tratta de: *Il furbo. Storia contemporanea*, a firma Carlo Lorenzini (12 maggio, 14 e 21 novembre, 1 dicembre 1854), che verrà poi inserito con alcune modifiche nella raccolta di racconti *Macchiette; Le commedie della vita. I capricci di Marcellina*, firmate M. G. Saredo (22 dicembre 1854, 16 e 19 gennaio, 6 e 16 febbraio 1855); *A sedici anni! I sogni di Malvina*, a firma Carlo Lorenzini, 21 aprile 1855, racconto che verrà poi pubblicato con il titolo *Sogni e realtà* nel volume *L’estate del 1861*, Lucca, Tipografia dei figli di Giacomo Rocchi. Un brano del racconto verrà poi ripreso nel romanzo *I misteri di Firenze*. Sul riuso collodiano torneremo più avanti, in più punti della Parte Terza di questo lavoro.

³⁶³ Si tratta di *Le scimmie e i cani Ammaestrati al Politeama fiorentino*, 21 aprile 1855, una satira contro i cantanti (si veda *infra*, Appendice, imm. 13); *Effetti di un’indigestione*, 28 aprile 1855, che sfrutta la metafora del cibo, che come abbiamo visto rappresenta uno dei motivi dominanti del «Lampione»; le vignette senza titolo dello stesso numero sulla satira musicale e drammatica (si veda *infra*, Appendice, imm. 14); le vignette senza titolo del numero del 19 maggio 1855 su Pagliano e le cantanti (si veda *infra*, Appendice, imm. 15).

³⁶⁴ 26 maggio e 9 giugno 1855. Sulle vignette comunque cfr. *infra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.2.

scrivere alla sua amata cagnetta Tity.³⁶⁵ Questo, ispirato a Cervantes, parodizza sia il romanzo di formazione sia certi languori tardoromantici. Le rubriche che si aggiungono (rientranti comunque nei generi già sperimentati negli anni precedenti) sono: *I racconti del becchino*. *Scene sociali*, curate da Napoleone Giotti,³⁶⁶ indirizzato ai «lettori sfaccendati»,³⁶⁷ prende di mira alcuni clichés del romanzo sociale allora di moda, come l'ambientazione notturna;³⁶⁸ le *Notizie diverse*, o anonime o firmate da D. R. Segré;³⁶⁹ il romanzo umoristico a puntate *Per un gomitolo*, firmato Dante Orcesia, che pure opera sistematici smascheramenti at-

³⁶⁵ 12 gennaio e 2 febbraio 1856. Sul racconto, cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., pp. 1082-1086. Il testo appare prima su «L'Italia Musicale», il 1 e il 19 dicembre 1855, poi, riveduto e corretto, su «Lo Scaramuccia». In seguito all'uscita del testo vengono pubblicate molte vignette con protagonisti cani parlanti e in particolare Azor e Tity; inoltre anche altri giornali italiani pubblicano il testo collodiano (cfr. D. Marcheschi, *Introduzione* a C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., p. 29).

³⁶⁶ Su Napoleone Giotti (il cui vero nome è Carlo Jouhaud: cfr. anche N. Bernardini, *Pseudonimi*, cit., p. 243), A. De Gubernatis ci informa che divenne presto famoso con una poesia intitolata *Il canto del Vecchio*, «recitata a una pubblica Accademia e molto lodata dai giornali del tempo. [...] Prese subito il suo pseudonimo di Napoleone Giotti, e cominciò a scrivere per il Teatro» (*Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 506). Scrive anche due saggi letterari, il dramma *Aroldo il Sassone* (con allusioni politiche) e altri drammi, libretti per musica, poesie, romanzi storici. Deputato alla Costituente Toscana nel 1849, scrive per il giornale «L'Alba» (cfr. Ivi, pp. 506-507). Di lui scrive anche F. Martini (*Confessioni e ricordi*, cit., p. 58): «con quel nome [Napoleone Giotti] dava liriche ai giornali e tragedie liricheggianti alle scene, una delle quali – *La Lega Lombarda* – levata al cielo nel 1847, perché bollente di collere patriottiche. Quantunque irrorasse di troppo frequenti libazioni il suo vernacoleggiare, gli altri alunni delle vergini Muse lo proseguivano di molta rispettosa deferenza, perché fu a venticinque anni deputato alla Costituente toscana del '49 e segretario di quell'assemblea».

³⁶⁷ 8 dicembre 1855.

³⁶⁸ Ibidem; 13, 22 e 29 dicembre 1855.

³⁶⁹ David Ruben Segré, come abbiamo visto (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.1) è nominato da Gec tra i collaboratori del secondo «Lampione», a partire dal 1866. T. Gaudio lo ricorda per una polemica letteraria contro Janin e in difesa di Alfieri (cfr. *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., pp. 168-169), su cui si veda anche l'articolo di Lorenzini *Al signor Giulio Janin*, 16 giugno 1855, di cui tratteremo più avanti in questo paragrafo. Infine, sia Gaudio (Ivi, p. 29) sia F. Martini (*Confessioni e ricordi*, cit., p. 181) ricordano il Segré tra i redattori de «La Lente» con lo pseudonimo di Pietro da Fossano. Martini riferisce: «mandava da Lucca romanzetti sbrdolati in centinaia di capitoli in quattro cinque righe ciascuno; ma il Ferrigni e il Segré scrivevano quando ne veniva loro voglia, secondo l'estro e l'umore: sì che sul loro aiuto a giorno fisso non era da far assegnamento» (Ibidem).

traverso le tecniche caricaturali sfruttate per la descrizione di personaggi e situazioni, e utilizza spesso riferimenti parodici alla letteratura 'alta'.³⁷⁰ Ancora presenti, ma in minor grado, i dialoghi umoristici, le divagazioni e le polemiche tra giornali.³⁷¹

La quarta annata (novembre 1856-ottobre 1857) aggiunge le rubriche *Lettere parigine*, a firma Nemo,³⁷² che presenta resoconti sulle novità parigine;³⁷³ il romanzo umoristico a puntate *I racconti del mio barbiere*, firmato Dante Orcesia, con le stesse caratteristiche del romanzo a firma dello stesso autore dell'annata precedente;³⁷⁴ *Viaggio artistico da Firenze a Roma*, a firma Cecco,³⁷⁵ un resoconto non umoristico sulle opere d'arte presenti nel viaggio compiuto dal cronista. Molto presenti le divagazioni o articoli di satira di costume, curati da Scaramuccia e Amleto.³⁷⁶ Quest'ultimo firma la maggior parte degli articoli di tale

³⁷⁰ 7 e 21 giugno 1856, 5 luglio 1856, dal numero del 19 luglio al numero del 30 agosto 1856, 13 settembre e 1 ottobre 1856.

³⁷¹ Per i dialoghi possiamo citare solo: *Scaramuccia al bivio* a firma Scaramuccia, 10 maggio 1856, che satireggia contro i cantanti, e *Ti conosco, Mascherina!*, a firma Scaramuccia, 26 luglio 1856, incentrato sulla commedia di Lorenzini *Gli amici di casa*; per le divagazioni: *La Villomania* a firma Amleto, 18 ottobre 1856, e *Gran Cicalata a proposito di tutto e di nulla (Firenze 19 aprile)* a firma Avv. Emilio M..., 19 aprile 1856; per le polemiche: *Al giornale di Napoli «Verità e bugie»*, 21 giugno 1856, sul presunto fiasco della commedia *Cavalier d'Industria*, e *Polemica*, 6 settembre 1856, tutte e due a firma Scaramuccia.

³⁷² Stando a Gec (E. Gianeri, *I caricaturisti del Risorgimento*, cit., pp. 46, 48, 51) e N. Bernardini (*Pseudonimi*, cit., p. 243), lo pseudonimo «Nemo» è usato da più autori: per Gec si tratta di Giuseppe Orgitano, Alessandro Ademollo e Luigi Borgomaneiro; per Bernardini di Giuseppe Orgitano, Alessandro Ademollo e Corrado Ricci. Il G. Melzi (*Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, New York, Franklin, 1859, Vol. II, p. 217) attribuisce lo pseudonimo a Giuseppe Orgitano e a Corrado Ricci. Nel nostro caso propendiamo per attribuire lo pseudonimo delle *Lettere parigine* ad Alessandro Ademollo, sia per ragioni di stile (verificate comparando questi con gli articoli firmati Josuè e Maledolo, altri pseudonimi dell'autore), sia perché l'Ademollo è fin dall'inizio un collaboratore assiduo del giornale.

³⁷³ Dal numero del 22 novembre a quello del 20 dicembre 1856.

³⁷⁴ 31 gennaio, 14 e 21 febbraio, 21 marzo, 18 aprile, 6, 20 e 27 giugno, 18 luglio 15 agosto, 12 e 19 settembre, 10 e 31 ottobre 1857.

³⁷⁵ 28 febbraio, 14 marzo, 11 e 18 aprile 1857.

³⁷⁶ Si tratta de: *Li sterili*, 6 dicembre 1856, *Non più calvi*, 14 febbraio 1857 e *Ciarle*, 28 febbraio 1857, a firma B.; *Le corse*, 18 aprile 1857 e *Questa non la bevo*, 6 giugno 1857, a firma Scaramuccia; *I cartelloni dei teatri*, 20 giugno e 4 luglio 1857; *Le feste di S. Giovanni*, 27 giugno 1857; *La miseria dorata*, 15 agosto 1857; *Occasioni per comprar bene*, 12 settembre 1857; *Cronaca contemporanea fiorentina. Come s'ammazza il tempo a' nostri tempi*, 31 ottobre 1857. Tranne i casi segnalati, tutti i testi sono a firma Amleto.

annata: si tratta di articoletti narrativi, *fait divers* scritti con uno stile brioso, umorale, spesso polemico e moraleggiante. Non gli mancano comunque originali guizzi caricaturali e trovate divertenti, che rendono i suoi pezzi piacevoli e vivaci.

La quinta annata (novembre 1857-ottobre 1858), a partire dal numero del 20 marzo 1858 si mostra vivacizzata dall'inserimento di maggiori articoli umoristici. Le nuove rubriche sono: *Corrispondenza d'Aldo*,³⁷⁷ rientrante nel genere divagatorio, così come la *Lanterna magica di Scaramuccia. Racconti, Bizzarrie, Aneddoti, Scandali e Pettegolezzi della Società Fiorentina*, a firma Nick –³⁷⁸ che contiene anche aneddoti e racconti, come suggerisce il titolo – e le anonime *Lettere di un provinciale allo Scaramuccia*.³⁷⁹ La divagazione è presente anche in articoli dai titoli diversi; segnaliamo una forte presenza dei dialoghi – che spesso mimano scene dal vero con indicazione titologica dei partecipanti e utilizzo di un linguaggio che risente dell'influsso del parlato – degli articoli satirico-narrativi sul costume (firmati nella maggior parte dei casi Tompson), e dei racconti.³⁸⁰

Infine, l'ultima annata (novembre 1858-30 aprile 1859) elimina gli argomenti di letteratura e pittura ed esibisce, come dicevamo, una maggiore tendenza narrativa, espressa da racconti isolati ma soprattutto dal romanzo a puntate *Cianciafruscole di Piracmone*, a firma Scaramuccietto primo.³⁸¹ Quest'ultimo presenta linguaggio e lessico volutamente antiquati, con frequenti inserimenti di neologismi che giocano con i suoni e che spesso cercano l'effetto del *non-sense*. Il tono

³⁷⁷ 7 novembre, 5 e 19 dicembre 1857.

³⁷⁸ 27 marzo, 17 aprile e 8 maggio 1858.

³⁷⁹ 7 agosto 1858, dal numero del 21 agosto a quello del 4 settembre 1858, 25 settembre e 9 ottobre 1858.

³⁸⁰ Per le divagazioni, si vedano: *I biglietti da visita*, 9 gennaio 1858, anonimo; *Io son Felice!*, 27 febbraio 1858, a firma Amleto; *Una felicità di Adamo*, 20 marzo 1858, a firma Polonio; *Uomini e bestie. Cicalata a proposito di tutto e di nulla*, 15 maggio 1858, a firma Grillincervello; *I barberi*, 26 giugno 1858, a firma S. M.; *Un gelato preso in carrozza*, 10 luglio 1858, a firma Tompson; *Il canta-storie*, 14 agosto 1858, a firma Tompson; *Un abuso di fiducia*, 18 settembre 1858, a firma Tompson; *I malcontenti*, 16 ottobre 1858, a firma Nick; *Un giorno in villa*, 30 ottobre 1858, a firma Tompson. Per i dialoghi: *Un facchino della Strada Ferrata M. Antonia e un suo Amico*, 28 novembre 1857, a firma F.; *Dialogo fra un agente teatrale e un impresario di provincia*, 5 dicembre 1857; *Due cocchieri di Firenze*, 12 dicembre 1857, a firma F.; *Dialogo fra Carlo e Antonio*, 27 febbraio 1858, firmato Il Barbiere Tompson; *Dialogo. Cittadino e Plebeo*, 28 agosto 1858, a firma Tompson; *Dialogo. Gigi e Cecco*, 2 ottobre 1858, a firma Tompson. Per i racconti: *Flora e il suo giglio*, 27 marzo 1858, a firma Polonio; *Il contadino in città*, 9 ottobre 1858, che si evolve in un dialogo, a firma Tompson; *Giuditta. Racconto storico contemporaneo*, 23 ottobre 1858, a firma Tompson.

³⁸¹ 6, 13 e 27 novembre, 11 e 25 dicembre 1858, 15 gennaio, 5 febbraio, 12 e 26 marzo, 2 e 16 aprile 1859.

giocosso è confermato anche dalla rubrica *Sciarada*; meno presenti i dialoghi e le divagazioni.³⁸²

Per quanto riguarda i contenuti, questi si mantengono pressoché costanti lungo le diverse annate: fondamentale risulta la parte dedicata alla critica teatrale, musicale,³⁸³ letteraria e di belle arti. Ricordiamo la famosa polemica di Collodi contro il Prati e la battaglia combattuta per il risorgimento teatrale. Lorenzini si esprime spesso contro il Prati, come nell'articolo (firmato per esteso) *In proposito di G. Prati*,³⁸⁴ in cui, in risposta al giornale la «Polimazia di Famiglia», lo scrittore viene criticato «più [...] come innovatore di un genere falso e capo scuola di una turba evirata e senza nome, che come poeta di fronte alle cose che ha scritto». Di lui si denuncia il barocchismo, l'abuso spesso inutile; contro la scuola da lui inaugurata si scrive ancora: «gli adepti di questa famiglia, quando ne avete letto uno, potete dire di averli letti tutti», «l'io trasuda in tutte le strofe». Coraggiosamente e con sicurezza, il Lorenzini afferma:

Cosa volete farci? È una mia convinzione; e le convinzioni danno spesso volte un coraggio che somiglia all'imprudenza e alla temerità. [...] Forse io ho detto con un'anticipazione che vi sembra avventata ciò che i più diranno fra pochi mesi. L'epoca della decadenza per il Prati è cominciata. Dov'è il Prati di sett'anni or sono? C'è rimasto appena il simulacro e l'aureola del nome.

Sempre sulle colonne de «Lo Scaramuccia», per nove numeri, dal 6 giugno al 4 luglio 1854, Collodi pubblica la famosa stroncatura del *Rodolfo* di Prati.³⁸⁵

³⁸² Per la narrazione, cfr. *Conseguenze di un ballo*, 18 dicembre 1858, a firma Scaramuccietto V; *Maria di Lapud*, 2, 9 e 23 aprile 1859, impostato su moduli più tradizionali, firmato C. Benvenuti. Per i dialoghi, tra cui le scene dal vero, si vedano: *La critica*, 6 novembre 1858, a firma Scaramuccietto Primo; *Ciarle degli Scaramuccietti*, 13 novembre 1858, anonimo; *Due amici al Caffè*, 18 dicembre 1858, firmato Scaramuccietto Secondo; *Adunanza degli Scaramuccietti*, 12 febbraio 1859, firmato Scaramuccietto Secondo; *Scene popolari. Bobi e Nanni*, 19 febbraio 1859, firmato Scaramuccietto Secondo. Per le divagazioni: *L'amicizia fra maschi e femmine*, 13 novembre 1858, firmato Scaramuccietto Primo; *Amenità*, 27 novembre 1858, anonimo; *Cosa facciamo?*, 2 aprile 1859, firmato Scaramuccietto Secondo.

³⁸³ Per la critica teatrale-musicale, vedi l'articolo, firmato G. C., *G. Rossini e i suoi tempi*, 13 gennaio 1854, sull'apporto di Rossini al mondo musicale del suo tempo.

³⁸⁴ 21 febbraio 1854.

³⁸⁵ Secondo G. Candeloro (*Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 69) e F. Martini (*Confessioni e ricordi*, cit., pp. 171-173) i motivi della battaglia sarebbero soprattutto politici, considerando il sentimento antisabaudo di Lorenzini di quegli anni e quello filosabaudo del Prati (egli era stipendiato come storico di casa Savoia, quindi quasi un poeta ufficiale della corte torinese); mentre per Daniela Marcheschi (*Cronologia*, cit., pp. LXXI-

Nel nome di un alto e civico ideale letterario e artistico in generale, Lorenzini rimprovera al Prati di aver distolto la letteratura moderna in Italia «dalla sfera dell'azione operosa ed efficace in cui l'avevano posta Alfieri e Parini, Foscolo, Leopardi, Niccolini e Giusti e Manzoni» per farla piombare «nel regno del vuoto, del fantastico, dell'assurdo, dell'inconcludente».³⁸⁶ Sempre in ambito letterario, Collodi affronta il dibattito contro il romanzo sociale – impossibile da praticare, secondo lui, nell'ambiente provinciale, arretrato e 'familiare' di Firenze –³⁸⁷ e quello storico – che reputa superato. Ancora, lo scrittore toscano è in polemica con il critico teatrale Giulio Janin e in difesa di Vittorio Alfieri, attraverso una spassosa palinodia – tecnica tra l'altro utilizzata frequentemente in questi giornali:

Io... sono d'accordo con voi... Chi era questo Alfieri? Uhm!... Voi l'avete dipinto a pennello: un gentiluomo che odiava la donna francese, e che sdegnava di andare al passo con dei poveri mulattieri... Ora, dico io: un uomo a cui non piacciono le donne francesi, e che sdegna di andare al passo, in compagnia di mulattieri, non potrà mai essere un grande scrittore di tragedie. La cosa è chiara come l'ambra, e ne sono prova evidentissima Sofocle, Euripide e tutti i grandi tragici greci, i quali, come dicono le cronache di quel tempo, non ebbero mai avversione per la donna francese, e spesso si diletтарono di andare al passo con dei poveri mulattieri.³⁸⁸

Importante risulta poi la pubblicazione del saggio di Salvatore Viale – «esponente di spicco della letteratura e dell'italianismo corsi e, in quanto tale, in relazione d'amicizia con personalità della cultura italiana, e con sede "toscana" in particolare: dal Tommaseo, che ne era speciale ammiratore, al Botta; dal Lambruschini al Niccolini»³⁸⁹ – *Lettere sulla moderna letteratura romanzesca*, in cui

LXXII) e Renato Bertacchini (*Collodi narratore*, cit., pp. 69-80) le ragioni sarebbero letterarie, da ricollegare quindi alla battaglia contro i languori e le svnevolezze tardoromantiche.

³⁸⁶ *Il Rodolfo: poema in quattro canti di G. Prati*, ora in C. Collodi, *Divagazioni critico umoristiche*, raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892, pp. 167-212.

³⁸⁷ Vedi ad esempio *Chi mi presta una cronaca?*, 14 marzo 1854, firmato Carlo Lorenzini. Si tratta di una tesi che lo scrittore svilupperà anche nel volume *Un romanzo in vapore* (1856), quando scrive la ricetta sul romanzo che si immagina pronunciata da Girolamo Pagliano (cfr. *infra*, pp. 562-563) e quando scrive di Firenze come di una casa; e nei *Misteri di Firenze* (1857), che rappresenta appunto una parodia del romanzo sociale. Torneremo sull'argomento in più punti della Parte Terza.

³⁸⁸ *Al signor Giulio Janin*, 16 giugno 1855. Anche Francesco De Sanctis si era schierato in difesa dell'Alfieri contro Janin. Cfr. F. De Sanctis, *Giulio Janin*, «Piemonte», 17 luglio 1855.

³⁸⁹ D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990, p. 53.

l'autore si scaglia contro la moda del romanzo sociale e la letteratura d'appendice, e quindi contro le narrazioni infarcite di atrocità e nefandezze. Il saggio suscita forti reazioni polemiche, al punto che Lorenzini stesso deve intervenire in difesa del Viale, con un attacco, come vedremo, in stile macchiettistico-‘fisiologico’.³⁹⁰

La critica contro la letteratura di moda all'epoca viene condotta anche implicitamente in modo narrativo, come si può notare da quest'estratto da *I racconti del mio barbiere*, firmato Dante Orcesia. Praticando il coinvolgimento dei lettori secondo i dettami della via umoristica, viene canzonato il topos dell'ambientazione notturna:

Se voi, lettori sfaccendati, dico così perché non potrebbe essere altrimenti quando vi venisse la triste voglia di leggere queste pagine, su cui la penna ha scarabocchiato alla peggio qualche bizzarria, mentre il cervello un po' balzano era a spasso, se voi, dunque, lettori sfaccendati, credete per caso che io incominciassi con la descrizione di qualche notte d'estate, pura, tranquilla, di una di quelle notti insomma in cui la luna passeggia a suo bene placito per la volta celeste, in cui l'immensa famiglia dei fiori gode confondere insieme la quintessenza dei suoi profumi, e l'usignolo, questo soprano sfogato dei volatili, quasi fosse il re del canto si fa della rosa un trono e ridice melodiano tutte le pene del suo povero core, se voi credete, io dico, che vi dipingessi una di queste notti dell'Oriente, allora ho l'onore di dirvi che siete grandemente in errore. Io so bene che una di cotali notti è fatta a posta per affascinare lo spirito e trasportarlo in un mondo di visioni e d'incantesimi, immergerlo nell'immenso azzurro dell'aria, dove i poeti dicono che le stelle ballano al cielo di una musica che non è mai arrivata fino a

noi. Byron, sopra citato, le amava queste notti, con tutta la passione della sua anima, specialmente poi quando erano da lui godute nella pineta di Ravenna e, questo sia detto in parentesi, al fianco della Guiccioli – Ma che volete, per sentire tutta la magnificenza, tutta l'estasi, tutta la voluttà di una notte serena d'estate ci vuole un core di vent'anni che si lasci cullare dall'amore dentro alla zona delle illusioni; ci vuole una buona creatura che campi più di poesia che di pane e companatico; ci vuole insomma un'anima che non si sia messa sulle spalle un pastrano di colore uggioso, cioè il pastrano della prosa e dell'apatia [...]. Lasciamo dunque da parte le magiche fantasmagorie dell'estate e delle sue notti – Però debbo dirvi che anch'io comincio di notte il mio racconto – Ma ella è una di quelle notti rigide di Novembre, in mezzo

³⁹⁰ Le lettere del Viale (dai titoli *Delle cagioni e degli effetti morali della moderna letteratura romanzesca in Italia* e *Degli effetti de' moderni romanzi per ciò che riguarda la letteratura*) vengono pubblicate nei numeri del 28 aprile e del 2, 5, 12, 16 e 19 maggio 1854; la difesa di Lorenzini consiste nell'articolo *Preme. Un critico perduto*, 26 maggio 1854, a firma Scaramuccia, uno dei suoi pseudonimi. Su quest'ultima, cfr. *infra*, pp. 377-378 e pp. 464-465.

alla quale vi caccio senza compassione, col pericolo anche di farvi prendere un reuma o un'infreddatura di petto.³⁹¹

Molti, sono i racconti – più o meno lunghi – che all'interno del giornale parodizzano la letteratura sentimentale di moda all'epoca.³⁹² Ancora, la critica letteraria può essere svolta attraverso i più disparati moduli parodici – frequenti anche, come abbiamo già osservato, tra le pagine del «Lampione». Ad esempio, in *I destini del dramma*,³⁹³ firmata Carlo L..... (Carlo Lorenzini) si parodizzano i cartelloni teatrali (anche a partire dalla grafica che imita i reali cartelloni) per colpire la recente tendenza del dramma verso il raggiungimento dell'effetto macabro. Si propongono dunque i seguenti titoli di cartelloni teatrali: «Grande operazione d'ernia in cinque atti. Drame originale di penna fiorentina», «L'infanticida. Drame lirico in 4 parti, musica del celebre M. X. Verdi (figlio) – parole di Y. Piave (nipote)», «Il taglio cesareo, ovvero la terribile morte della partoriente e del feto. Drame in tre giornate», «La fame e i suoi terribili effetti, ovvero la morte di un padre di famiglia con dieci figliuoli. Drame in 10 atti, Ogni atto sarà rallegrato dalla morte di un figliuolo», «Un muratore che casca da un quinto piano. Drame in un atto. N. B. Per dare maggior diletto al pubblico e per meritarsi sempre più l'approvazione degli intelligenti, sarà messo in opera un meccanismo semplicissimo per mezzo del quale i bracci, le gambe e i frantumi dell'ossa (di cartone) schizzeranno nella platea e nella Loggia nobile», «Cholera-morbus. Drame spettacolo con bara sul palco-scenico, e casi fulminanti a vista». Antiframisticamente ci si rivolge ai drammaturghi per incitarli a continuare su questa strada:

Drammaturghi all'erta! La patria ha rivolto gli occhi sopra voi!

Prendete i Dizionari più completi di medicina e chirurgia: è là dove bisogna studiare l'effetto! Lasciate una volta le pastoje: finora ci avete dato degl'uomini colla gotta – dei sordi-muti – dei pazzi – dei gobbi – degli accidentati – dei ciechi – dei moribondi – dei tisici e agonizzanti.

Ma queste son freddure.

Io confido in voi: l'arte, che finalmente si è messa sulla buona strada, sulla strada del vero e del naturale; su questa strada che mena alla mitezza dei costumi, e degli animi, non deve restare circoscritta dentro un confine così angusto!

³⁹¹ 8 dicembre 1855.

³⁹² Pensiamo ai romanzi di Piazza o Léonard, che si continuano a stampare per tutta la prima metà del secolo.

³⁹³ 5 settembre 1854.

L'iniziativa che avete preso è splendida! Gettatevi a corpo perduto nel *mare magnum* dell'effetto! E spogliatevi finalmente di questo avanzo di pudore che vi è rimasto!

Voi pudichi! È quasi una vergogna!

Da questi estratti si può osservare come l'«innocuità» dello «Scaramuccia» in quanto giornale non politico possa essere ribaltata: la battaglia a favore di un teatro veramente nazionale e di una nuova letteratura che non sia soltanto pretesto per languori e patetismi soggettivistici, ma che rinasca nel nome della patria, fa capire come questa lotta non debba essere intesa soltanto in senso letterario e che quindi i giornalisti non si siano assolutamente dimenticati degli importanti obiettivi risorgimentali, declinati ora sul piano culturale.

Oltre alla critica letteraria, teatrale e musicale, molto presente risulta il tema dei giornali e giornalisti, spesso in funzione di polemica o di distanza autoironica, come nell'articolo *Un dubbio*,³⁹⁴ oppure in *Guerra d'Occidente*, in cui viene applicata la metafora della guerra ai giornali in funzione umoristica.³⁹⁵ Il motivo viene declinato anche narrativamente, ad esempio in *Nascita, vita e morte di un giornale* –³⁹⁶ in cui si propone la fondazione di un giornale come reazione all'ozio e alla noia – o attraverso il procedimento del botta e risposta simil-catechistico, che abbiamo già visto in atto tra le pagine del «Lampione». Si legga ad esempio lo scherzo *Esame per l'ammissione di un giornalista*, il quale, dopo un'introduzione discorsiva che spiega la volontà di voler offrire un *vademecum* per gli innumerevoli aspiranti giornalisti, recita:

D. Cos'è il giornalismo teatrale?

R. Un mestiere a beneficio dell'arte.

D. Com'ebbe origine?

R. Dalle bolle di sapone.

D. In che lingua fate proposito di scrivere?

R. In tutte – fuori che in lingua italiana.

D. Qual è il vero artista?

R. L'Associato.

D. Cos'è la bugia?

³⁹⁴ 6 gennaio 1854, firmato R. Armandi.

³⁹⁵ 13 dicembre 1853, firmato Leopoldo Br..., ossia Leopoldo Bruzzi. Il motivo della guerra tra i giornalisti torna spesso lungo tutta la durata del giornale: si legga anche l'articolo *I' vo' gridando: Pace, pace, pace*, 6 febbraio 1858, firmato Scaramuccia.

³⁹⁶ 5 e 9 maggio 1854, firmato P. F.

- R. Una leggera modificazione della verità.
 D. Cos'è l'*Abbuonamento*?
 R. Un'istituzione civile.
 D. Cosa s'intende per *incremento dell'arte*?
 R. L'interesse del proprio giornale.
 D. Cosa sono i *fiaschi* e i *successi*?
 R. Sono due diversi modi di vedere del pubblico.
 D. Cos'è il *pubblico*?
 R. È l'unità moltiplicata per il *biglietto d'ingresso*.
 D. Qual'è [*sic*] il metodo più sicuro per parlar bene di un Concerto?
 R. Quello di non andarvi.
 D. Qual'è [*sic*] l'artista che ha dinanzi a sé un *brillante avvenire*?
 R. Quello che paga l'abbuonamento anticipato.
 D. Quali sono i segni, da cui si riconosce la *decadenza dell'arte*?
 R. I pagamenti arretrati.
 D. Cosa si intende per *abitudine giornalistica*?
 R. Un freddo disprezzo per il senso comune.
 D. Cos'è la *dignità umana*?
 R. È una superstizione dei popoli primitivi.
 D. Cos'è il *giornalista*?
 R. È l'anello di congiunzione tra il Pappagallo e la Sanguisuga.³⁹⁷

Oppure, la satira sul giornalismo può essere declinata mediante l'espedito linguistico, secondo un procedimento che già si era sperimentato nel «Lampione». Succede in *Vocabolario per uso del giornalismo teatrale*, firmato Scaramuccia (quindi, considerando l'annata, si tratta del Lorenzini):

Modi con cui si annunzia la scritturazione di un cantante anche cattivo – Un bell'acquisto – una garanzia sicura per lo spettacolo – un bell'ornamento – un successo sicuro.

Modi con cui si loda un artista – gioia del pubblico – delizia del pubblico – artista impareggiabile – artista piuttosto unico che raro – uno di quegli artisti di cui si perde la stampa – artista che non teme confronti (o rivali) – artista sommo – artista superiore alla bella reputazione che gode, ec.

[...]

Diversi epiteti per lodare la voce – Limpida – estesa – omogenea – simpatica – invidiabile – incantevole – forte – maschia – robusta – tuonante – deliziosa – unica – rara – pastosa ec.

[...]

³⁹⁷ 8 settembre 1854.

Modo per annunciare un successo vero o falso che sia – Come io prevedi, l'opera è andata alle stelle – fanatismo deciso – ha fatto furore – lo spettacolo è andato a furia di viva – applausi e chiamate al proscenio – ovazioni sincere, spontanee, universali, hanno accolto lo spettacolo – al calar della tela, il pubblico entusiasta, ha voluto riveder gli artisti al proscenio, per colmargli di ben meritati applausi.

[...]

Diversi modi per dire una bugia – questa è la pura verità – scrivetelo pure, perché quel che vi ho detto non è che la semplice verità – per omaggio alla verità bisogna dire – la verità innanzi a tutto – la verità è una sola ec. ec.

[...]

Diversi saggi di urbanità in fatto di polemica musicale – non so quali indegni fini vi hanno spinto a parlare così di me – il vile che si nasconde sotto l'anonimo – pensate che dopo le parole, saprò mettere in opera degli argomenti anche più convincenti – dite al vostro corrispondente oramai noto per le sue porcherie e per le sue cabale – non v'è della mia dignità misurarmi con un uomo che fa la spia ec. ec. ec.³⁹⁸

Il dialogo tra i giornali – non solo nazionali, ma anche francesi – è molto presente, fin dai titoli degli articoli: viene condotto spesso in senso polemico, riportando lunghe citazioni dagli articoli che si vogliono commentare o confutare. Per avere un'idea del tono e del carattere delle migliori tra queste polemiche, si può leggere il seguente passo da *A Brofferio. Polemica*, firmato Carlo Lorenzini. L'argomento è *il Profeta* di Mayerbeer, lodato dal Brofferio:

È una cosa curiosa però Sig. Avvocato, che mentre emettete a favore di Rossini, un'idea, che sembra l'espressione cieca e inconsiderata dal fanatismo più ardente, dobbiate poi scendere dopo pochi versi a definire Rossini con queste parole. *Ma dalla mente di Rossini la musica sgorgava tiranna: la nota era tutto, la parola era niente: la situazione drammatica, il pensiero, il vero, e quasi la favella si sarebbe detto che per lui non esistessero; il canto ed il suono dominavano in modo che tutto il resto era assorbito dalla prepotente dominazione. Il povero poeta esprimeva bene o male, come sapeva, un pensiero di dolore e Rossini su quel pensiero gettava giù un valzer e una galoppe.*

Eh, via! Sig. Avvocato, queste son novelle da raccontarsi ai patagonj, e forse. Ma lo dite voi in coscienza o pretendete di farla da eccentrico? Badate che in questo caso la vostra eccentricità rasenterebbe il ridicolo. E come osate dire che per Rossini *il pensiero, il vero, e quasi la favella non esistevano*? Allora fate una cosa: pigliate il libretto della *Cenerentola*, e accomodatevi sopra la musica della *Semiramide*: quando il pensiero, e la situazione drammatica non sono state contate per nulla dal maestro, sotto le note del *Mosè* o del *Guglielmo Tell* potete mettere liberamente le

³⁹⁸ 27 giugno 1854. Lo stesso argomento viene sviluppato in *Cronaca fiorentina*, 6 gennaio 1854, firmato Scaramuccia (quindi, considerando la data, si tratta del Lorenzini).

parole del *Barbiere di Siviglia*: tutt'al più sarà questione di ridurre la misura dei versi, e il numero dei personaggi.

Animo Sig. Avvocato: voi fate la burletta, voi scherzate a muso duro: ditecelo a quattr'occhi e allora ci rideremo.³⁹⁹

Le polemiche talvolta vengono anche mimate e riprodotte attraverso dialoghi 'dal vero', come in questa *Cronaca della settimana* (firmata Mario S.....), che si evolve in una baruffa verbale tautologica che ricorda il teatro delle marionette o dei burattini. I protagonisti sono definiti come «due *Templarj*, meritatamente decorati nelle file del nostro giornalismo. Uno è conosciuto col soprannome di reggimento, cioè *Icilio Sferza*;⁴⁰⁰ l'altro col pseudonimo di *G. B.*, valente ufficiale nel battaglione della *Speranza*»; il dialogo è immaginato all'uscita dalla rappresentazione della commedia di Barazzuoli *I tre giuocatori*:

- Voi avete sorriso, disse il Sig. G. B. allo Sferza, mentre uscivano dal teatro.
- È probabile, soggiungeva l'altro.
- Mi spiegherete quel sorriso di compassione.
- Volentieri; la Commedia non mi persuadeva.
- Possibile!
- Possibilissimo.
- Cosa ci trovate da ridire?
- In primo luogo manca di *stile*...
- Adagio, avete detto una papera.
- Voi sarete una papera...
- All'ordine; quell'epiteto non è troppo parlamentare.
- Spiegate mi perché ho detto una papera.
- Perché nella commedia non ci può, né ci dev'essere *stile*.
- Questa è grossa davvero: lo stile è necessario per tutto...
- Un momento: cosa intendete per *stile*?
- [...]
- Prendete il *Blair*, per esempio, e lo saprete.
- Cosa dice il Blair?
- Io non sono obbligato a rammentarmene.
- Come sarebbe a dire?
- Uff! mi fa caldo. (si sbottona.)
- Stiamo attaccati alla questione; il caldo o il freddo non hanno che far nulla collo stile.

³⁹⁹ 16 dicembre 1853.

⁴⁰⁰ Icilio Sferza è nominato da T. Gaudioso (*Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 28) tra i redattori de «Il Genio» (1852-54), periodico artistico e letterario. Non siamo invece riusciti a identificare l'altro protagonista del dialogo.

- Il Blair è un mio amico.
- Il Blair per vostra regola è un uomo che non fa testo, specialmente in fatto di stile.
- Ebbene prendete il Giardini.
- Peggio.
- Il Decolonia!
- Peggio. [...] ⁴⁰¹

E via dicendo. La polemica contro i giornali può diventare poi anche un modo per affermare la serietà della critica e dell'esercizio giornalistico: ad esempio, in *Risate di Scaramuccia*, firmato Il Barbiere Tompson, dopo una rapida rassegna dei diversi tipi di riso («il riso, come ognuno sa, non è prodotto sempre da soggetto di compiacenza, di divertimento, ma vi è ancora il riso sardonico, che dice disprezzo; il riso interrotto, che dice compassione, e il riso sincero mosso da qualche bello spirito, cangiato al presente in acquavite di rape per mancanza del vino») si può leggere:

Scaramuccia pertanto ride del riso sardonico quando *per passatempo* prende in mano un qualche giornaleto umoristico, e vi legge la rassegna dei Giornali. Con quanta aggiustatezza d'idee, con quali maniere urbane si tiene in mano la frusta della critica!

E sì che la critica è bella e nobile, ma non la satira impertinente.

Scaramuccia non può a meno di ridere quando legge e confronta l'opinione dei giornali sempre discordi; e come Diogene cerca con la *lanterna* un qualche pensiero assennato; e un qualche frizzo del tempo che fu. E questo è il riso di compassione.

Scaramuccia ride quando esamina lo spirito della maggior parte dei nostri periodici che, invece di aver sempre in mira di istruire il popolo e correggere il vizio, si perdono in frivole polemiche, o in vergognose diatribe. Ecco qual è lo spirito del giornalismo ed in qual modo si adopra. ⁴⁰²

La serietà della critica viene ribadita in più occasioni, come quando il Lorenzini afferma: «ai tempi che corrono, in cui si prende il sorriso sparso sulle futilità letterarie, per un insulto allo scrittore, e viceversa si vorrebbero far passare per polemiche urbane e dignitose, gli insulti e le villanie personali. È una babilonia senza esempio!», ⁴⁰³ o ancora: «un critico bisogna che sia sempre pronto a provare

⁴⁰¹ 26 maggio 1854.

⁴⁰² 16 gennaio 1858.

⁴⁰³ *Rivista Letteraria. Il Mazzetto di Fiori – Strenna Livornese per il 1854*, 7 marzo 1854, firmato Carlo Lorenzini.

che le sue osservazioni sono basate sulla verità».⁴⁰⁴ Abbiamo indugiato su questo motivo anti-giornalistico per dimostrare in quanti e quali modi il giornale affermi l'impegno e la serietà del mestiere del giornalista e del critico.

Proseguendo con l'elencazione degli argomenti, in questo giornale si scrive anche molto, tramite divagazione, del costume e della vita quotidiana: quindi delle novità (come il pallone aerostatico), delle mode (come il magnetismo), del circo, delle feste da ballo,⁴⁰⁵ del carnevale. Quest'ultimo viene spesso personificato, come in *Il carnevale è arrivato*,⁴⁰⁶ in cui Carlo Lorenzini (che firma per esteso) presenta umoristicamente il Carnevale come sposato alla noia e con una figlia adottiva, Miseria, e una bestiola, la Verità, senza patria né parenti, che si ciba di bastonate: «Vorrebbe uscire! – disse il Carnevale. – Per carità! – gridarono spaventati quattro o cinque virtuosi di canto che erano lì presenti alla scena – tenetela forte: guardate che lo sportello sia ben chiuso e ribadito!!!». Sul magnetismo si può leggere *Catechismo del magnetizzatore*, un botta e risposta simil-catechistico a firma Carlo Lorenzini. Con un ritmo rapidissimo, viene smontata senza via d'uscita la credulità dei fiorentini nei confronti di questa nuova moda:

- Cos'è il *magnetismo*?
- È l'arte di far sognare il prossimo a occhi aperti.
- Credete voi nel magnetismo?
- Come il Canonico Petrarca credeva nella verginità di Madonna Laura.
- Cos'è il *fluido magnetico*?
- Una frase inventata apposta per non essere intesa.
- Qual è il più gran miracolo del *fluido magnetico*?
- Quello di far passare per tanti Professori di Fisica tutti i ciarlatani di piazza.
- [...]
- Cos'è il *Magnetizzato*?

⁴⁰⁴ *Scandali comico-giornalistici*, 4 agosto 1854, anonimo.

⁴⁰⁵ Per il pallone aerostatico si vedano: *Il volo del Pallone. Al Politeama*, 4 novembre 1853, sotto forma di lettera al direttore, firmato Zeffirino astronomo dilettante; *M. Poitevin a Firenze (Rendiconto di un viaggio aerostatico)*, 18 aprile 1854, firmato Scaramuccia e Pasquale Andervolt (quindi Carlo Lorenzini); *Due voli aerostatici a Modena*, 6 ottobre 1854, firmato Argante; *Prima ascensione di M. Poitevin*, 27 ottobre 1854, firmato Aristodemo Cecchi. Sul magnetismo si veda anche: *Il magnetismo a Firenze*, 17 marzo 1854, firmato Carlo L....; *Io e un altro (Dialogo in mezzo alla strada)*, 21 marzo 1854, firmato L... (Lorenzini), un dialogo 'allucinato', provocatorio, giocato continuamente sull'ironia. A proposito del circo e delle figure a esso connesse, nell'articolo *Il saltimbanco e la sua eloquenza*, 20 gennaio 1854, firmato Lo Scaramuccia (quindi Carlo Lorenzini), viene canzonata l'eloquenza del saltimbanco; per le feste si può leggere *Una festa da ballo al Casino borghesi*, 24 gennaio 1854, firmato Un Saint-Leon in -18°.

⁴⁰⁶ 22 dicembre 1854.

- È un individuo dell'uno o dell'altro sesso, che comincia col prestarsi burla nel farsi magnetizzare, e finisce poi col credersi magnetizzato sul serio.

[...]

- Cos'è la *Chiario-veggenza*?

- È l'arte di profetizzare mille cose – senza azzeccarne nessuna.

[...]

- In che cosa veramente consiste il *Magnetismo*?

- Nella buona volontà degli spettatori.

- Cosa si richiede nel riuscire un buon *Magnetizzatore*?

- Molta disinvoltura per far credere agli altri, ciò che non crediamo noi stessi.⁴⁰⁷

All'interno della satira del costume si situa la satira contro i fiorentini, che Collodi svilupperà ampiamente anche nelle sue opere non giornalistiche. A titolo esemplificativo si può leggere quest'estratto da *Ginnasio Drammatico Fiorentino*, firmato Carlo Lorenzini:

I fiorentini, quando si decreta di attuare un pensiero, sia pur'anche approvato all'unanimità, somigliano molto ai topi della favola, nella celebre deliberazione per attaccare un campanello al collo del gatto.

- Vi piace questo progetto?

- Bellissimo.

- Ci state?

- Non posso, perché mi ritiro in campagna.

Secondo esempio

- Cosa dite di quest'idea?

- È magnifica; bisognerebbe mandarla ad effetto.

- Dunque vi conto per uno?

- Dio ve ne guardi: ho a noja i progetti come l'odore del muschio.

Terzo esempio

- Ho messo nella nota dei soci anche il vostro nome.

- Avete fatto malissimo.

- La quota è così piccola! tre paoli al mese!...

- Tre paoli! Misericordia: cancellatemi subito:

- Dunque non vi preme il risorgimento del *Teatro italiano*?...

- Mi preme moltissimo; ma il vino è caro, e con tre paoli posso avere un fiasco di *chianti*!

Quarto ed ultimo esempio

- È un'istituzione che merita d'essere incoraggiata.

- Senza dubbio.

- Dunque prestatevi anche voi.

⁴⁰⁷ 24 novembre 1855.

– Oibò; per regola generale io non incoraggisco mai nessuno.⁴⁰⁸

Un altro argomento molto trattato e che risente dell'influenza del Balzac delle *Physiologies* e dei *petits journaux* francesi è quello della satira misogina e anti-matrimoniale. Questa viene spesso sviluppata in forma narrativa, come nei racconti *Un cambiamento a vista. Studio sociale*,⁴⁰⁹ a firma Carlo L... (Carlo Lorenzini); nei già citati *A sedici anni!*, a firma Carlo Lorenzini; *Le memorie d'un cane*, a firma Carlo Lorenzini; *L'anello di Rosina*, a firma M. G. Saredo, in cui l'amore viene svelato come egoistico e narcisistico, dunque falso o mediocre (tra l'altro, il protagonista, Anatolio, fa il giornalista, mestiere che ama esercitare per la frivolezza dei piaceri a esso connessa); *Per un gomito*, a firma Dante Orcesia, in cui l'amore è presentato come effimero, futile, una passione che si affievolisce e addirittura diventa un fastidio, un problema da risolvere; *Aforismi e paradossi di un filosofo annoiato*, firmato M. G. Saredo. La satira misogina⁴¹⁰ diviene anzi uno dei *topoi* del giornale, insieme alla satira sugli artisti di canto, al topos caricaturale di Girolamo Pagliano, inventore di uno sciroppo purgante e costruttore di un importante teatro fiorentino.⁴¹¹ Sulla satira contro gli artisti di canto, leggiamo un estratto da *Il sentimento Artistico!!!*, a firma Carlo Lorenzini:

Gli artisti di canto (*quondam* cantanti) si possono dividere in cinque grandi categorie:

Artisti che *sentono*.

Artisti che *devono* sentire.

Artisti che *vogliono* sentire.

Artisti che non *sentono nulla*.

⁴⁰⁸ 10 marzo 1854.

⁴⁰⁹ 4 aprile 1854.

⁴¹⁰ Sulla satira misogina, vedi l'anonimo *Statistica coniugale*, 30 maggio 1854, articolo passato, come già segnalato, dallo «Scaramuccia» al «Lampione» con il titolo *Un brano di statistica interessante* (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2.); *Aforismi e paradossi di un filosofo annoiato*, 18 agosto 1854, firmato M. G. Saredo; *Gli articoli immorali*, 16 febbraio 1855, firmato M. G. Saredo; *L'ingenua*, 14 luglio 1855, firmato Pietro Aretino, sorta di fenomenologia della bambina allo specchio con l'intento di dimostrare umoristicamente l'impossibilità dell'ingenuità delle ragazze belle; l'aneddoto *Flora e il suo giglio*, 27 marzo 1858, firmato Polonio; *Due mariti. Commedia alla finestra*, 25 agosto 1854, firmato M. G. Saredo, apparso anche nel «Lampione», (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2.), raccontino in cui viene canzonata l'ingenuità di due mariti che abitano l'uno di fronte all'altro, entrambi traditi e inconsapevoli.

⁴¹¹ Per la satira degli artisti di canto, si vedano le vignette senza titolo del numero del 19 maggio 1855; su Pagliano torneremo invece più approfonditamente nel prossimo capitolo, al par. 2.2.

Artisti che *sentirebbero*.

[...] Quali sono gli artisti che DEVONO sentire? – Sono quelli che vengono chiamati a rappresentare delle parti eminentemente drammatiche, e troppo superiori alla loro intelligenza. Codesti infelici sono obbligati a *sentire* per patto di scrittura: e se non sentono, guai! Il maestro Concertatore insegna a queste macchine vocali tutta la parte, i gesti, i movimenti, della fisionomia, degli occhi, della bocca, delle braccia, delle gambe: il suggeritore dà loro qualche consiglio: il Direttore d'orchestra li prega di accentare quella frase, di smorzare quell'altra, di allargare quel punto, di stringere quel tempo, e via discorrendo. Anche l'impresario ci mette bocca e li ammonisce che quel gesto non sta bene, che la fisionomia dev'essere più animata, il passo più sicuro e marcato, il portamento più disinvolto, l'azione più energica e risoluta. Finalmente caricati come tanti orologi, o come tanti burattini di Germania, vanno sulla scena, e là s'imbrogliano, si confondono, s'impappinano – e si riscaldano quando la situazione è tranquilla – sono freddi e impassibili quando il dramma è concitato: smorzano la frase che dovrebb'essere declamata: urlano nel momento in cui si richiederebbe la mezza-voce e il canto a fior di labbro: insomma fanno suppergiù tutto quello che è stato loro suggerito e imbeccato, ma lo fanno alla rovescia e costantemente fuori di luogo, e fuori di tempo. Un individuo di questa categoria viene dai giornali per il solito definito così: *è un artista che fa la sua parte sempre con zelo e con impegno – un attore cantante che si trova sempre all'altezza del personaggio che rappresenta – che può dirsi fornito di un'attitudine piuttosto unica che rara per la scena – che sa creare delle belle situazioni – che ha dinanzi a sé un bell'avvenire* ec. ec.⁴¹²

Ma una rassegna completa degli argomenti trattati non è possibile, proprio in virtù di quel pervasivo andamento divagatorio che porta a parlare di tutto e di niente: si passa dalle critiche ai giornali ai consigli sugli spettacoli o sul vino. Per ciò che concerne i generi, in effetti, si può affermare che nel giornale i due generi-principe sono la divagazione e il dialogo.

La forma divagatoria è quella che permette di poter inserire una molteplicità di contenuti orchestrati dal giornalista, il quale, come un *flâneur* sfaccendato e provinciale, passeggia per la strada o per la sua testa in cerca di spunti, per poi trasmetterli con naturalezza e fluidità ai lettori. A titolo esemplificativo, si può leggere questo passo da *Ciarle*, a firma B., che tra l'altro utilizza il frequente motivo del giornalista in cerca (spesso fallimentare) di un argomento⁴¹³ al fine di intrattenere – in questo caso un pubblico femminile:

⁴¹² 14 novembre 1854.

⁴¹³ Per l'impiego di questo *topos* si potrebbero leggere molteplici incipit, tra cui citiamo: «Se io non avessi fatto solenne promessa ai cortesi leggitori di narrare loro quanto di bizzarro e di scandaloso avviene nella Società Fiorentina, domanderei oggi al Direttore di Scaramuccia un

È una fatalità! Mi ero fitto in testa di raggranellare qualche storiella; di frugare in qualche buco; di osservare, criticare... e darvene conto, o mie gentili leggitrici, con lo scopo di tenervi allegre... ma ... *L'uomo propone, e Dio dispone*, dice il proverbio; ed io che mi proponeva tante belle cose, sono qua con la bisaccia vuota.... Appunto come accadde ad un certo amministratore d'un certo giornale che conosco io, quando va a caccia... di denari. E potessi almeno supplire con delle ciarle che vi divertissero, con delle nullità spiritose... ma dove trovare lo spirito?... Ne è stato fatto tanto sciupio, che ora manca il genere. [...]

A proposito di cose che stanno bene (saltando di palo in frasca) sapete che cosa sta bene?... Il cappellino alla spagnola (dico bene, lettrice mia gentile?) che ho osservato sopra le eleganti testine di alcune signore. Oh quello sì che è il vero cappello! Ma le crestaie gli fanno una guerra sorda, incessante, accanita!... bisogna distruggerle, costringerle ad arrendersi, o, per lo meno, a capitolare. Amanti, mariti, unitevi a me. Concordi in un sol patto, in un sol pensiero, intimiamo la guerra agli antichi cappelli da donna. Oserei anche di proporre la distruzione della Crinolina, ma ho paura che per voler riuscire a troppo, non riesca a nulla, appunto come i promotori della *Soscrizione Artistica Toscana*.

A proposito di Arti! Uno di questi giorni fui al Caffè delle Belle Arti, col fine di osservare un quadretto del Fattori ivi posto in aggiunt'agli altri che *adornano* la poco elegante saletta. [...]⁴¹⁴

Oppure, il seguente estratto da *La Villomania*, a firma Amleto:

giorno di riposo, o me lo prenderei da me, come sogliono fare moltissimi sottoposti negli uffizj del Granducato. / E la ragione che io potrei addurre a francarmi dall'obbligo che mi corre sarebbe più che giusta. Io non chiederei riposo per affari impreveduti, per assistere qualcun della famiglia ammalato, per accompagnare la moglie in campagna, solite scuse che è stile addurre per quietare la simulata ira de' superiori, i quali a lor volta fanno altrettanto, ma perché a dir vero non so di che scrivere. / Voi vedete, amabili lettrici, che io son franco, anzi ingenuo più di quello che immaginate. / Ma questa ragione che basterebbe ad appagar voi, o perché nutrite anima e cuori sensibili, o perché accettandola vi libero dalla noia di leggere le mie chiacchiere scípíte, non è stata sufficiente per persuadere la direzione di Scaramuccia. / Sapete voi cosa mi hanno risposto i Minos che reggono le sorti di questo Giornale? – Mi han detto che ad un Giornalista dell'anno di Grazia 1858 non posson mancare argomenti da trattare. / Ed in fede mia hanno ragione. / Un Giornalista non può far la confessione che io ho fatto senza ritrattarla subito; ed io abiuro il già detto, né sarò il primo a chiamar bianco quello che prima avevo chiamato nero. Dunque alla meglio imbastiremo un articolo. Se sarà noioso i lettori non andranno in fondo; sorte cui spesso sono sottoposti gli articoli dei Giornali Fiorentini; se chi legge arriverà alla fine sarà cosa *albo sigmundo lapillo*» (*Lanterna magica dello Scaramuccia. Storia di otto paoli e di uno shal*, 1 maggio 1858, a firma Nick). Ancora, un intero pezzo di Collodi (che qui firma Carlo L...) è costruito sullo sviluppo di questo *topos*: si tratta di *Il cronista e la settimana*, 24 gennaio 1854.

⁴¹⁴ 28 febbraio 1857.

La gran bella stagione è l'Autunno! Quando non è brutta. – Che magnifico ottobre, che deliziose giornate sono queste, per coloro che possono, – lasciato il banco e il beneficio– montare in un vagone, o in una buona vettura, e andarsene in comoda Villa! – Ma per me che sono condannato a stare in città, e passare i miei giorni in un mezzanino dove il sole, quasi sdegnando di abbassarsi fino a me, poco o punto si fa vedere, per me, caro lettore – suppongo di averne uno – chiamami pure egoista, il tempo bello è una cosa indifferente, e di cui farei a meno se potessi comprarmi un ombrello.

Passeggia le nostre strade, e le troverai deserte: le botteghe vuote, e i proprietari sulla porta ad aspettare che passi l'autunno. – Invano cercherai incontrare una persona *comme il faut*, – prego il Passatempo a passarmi la frase – perché tutta la panna è in villa. – È tanto che si adopra la parola crema che ho creduto ben fatto rinnovare, e poi opino che la panna, specialmente montata, sia più atta a darci l'idea dell'alta società, per la sostanza se non foss'altro, per la candidezza – della panna – e poi perché mi piace più!⁴¹⁵

Ancora, si legga questo magistrale passo collodiano (che firma estesamente Carlo Lorenzini) da *Fantasie per giornale*, in cui si parla in senso metaletterario dell'uso frequente delle digressioni:

Accadde dunque un bel giorno che un uomo di spirito, il quale probabilmente usciva da qualche the musicale, o da qualche accademia (di quelle accademie a beneficio di tutti – fuori che del pubblico) giurò sul capo di suo padre di prendere atroce vendetta del supplizio fatto patire ai suoi orecchi e la vendetta tenne dietro al giuramento, come il tuono al baleno. Avete mai veduto per caso un uomo di spirito in quel momento solenne, fatidico, ispirato, in cui travede un epigramma, in cui afferra un motto, una formula, un frizzo, insomma qualche cosa che minacci di far del chiasso nel mondo? L'avete mai veduto? No – tanto peggio per voi!

Se desiderate averne la descrizione, permettetemi due righe di digressione. Oramai è destino: non c'è descrizione *possibile*, senza digressione *probabile* – grandissimo inconveniente, a cui per quanto io sappia, la retorica non ha saputo fino a tutt'oggi riparare. Saprà essa ripararvi per l'avvenire?... ecco il gran quesito che si trova sul tappeto di tutte le scuole (parlo delle scuole che hanno un tappeto): ecco il gran problema che si agita alacremenente da tutti i grammatici d'Europa, fino dal 1848 in poi – l'anno di grazia in cui le digressioni infierirono, e divennero una parte integrante della moderna letteratura.

Andiamo avanti: Cosa è un uomo di spirito? Io già suppongo che il mio lettore sappia per filo e per segno cosa significa spirito, adoperato in questo caso: – ma se per accidentalità non lo sapesse, egli lo può domandare liberamente al primo che incontra – anche al suo pigionale. E qual'è [*sic*] al giorno d'oggi quel disgraziato che non abbia a sua disposizione un pigionale per indirizzargli una domanda così innocente?

⁴¹⁵ 18 ottobre 1856.

C'era una volta un professore (l'esordio è da novella) il quale dovendo per obbligo del proprio stato ragionare di musica, si rifece *ab ovo*, e cominciò il discorso agli scolari in questi termini: – *Io non vi starò a dire cosa fosse la musica, ai tempi di Noé!* – e seguitava, ma gli scolari furono così imprudenti da interromperlo, gridando in coro: *anzi la ci farà il piacere di sapercelo dire*. Il povero professore, d'altronde, aveva tanta convinzione che i suoi scolari fossero egregiamente informati dello stato della musica antidiluviana, che egli medesimo si era creduto esonerato dal farne preventivamente la più piccola ricerca.

Vero è però, che altra cosa sono gli scolari, altra cosa i lettori: – lo scolare qualche volta per capriccio fa vista di non intendere, anco quando intende: mentre il lettore per amor proprio (i lettori hanno questa debolezza) fa vista d'intendere, anche quando intende pochissimo e nulla.⁴¹⁶

Come si può notare, la personalità dello stile di Lorenzini spicca nettamente rispetto a quella degli altri articolisti.⁴¹⁷

La divagazione spesso ibrida discorsività, narrazione, dialogo, come in *Cronaca contemporanea fiorentina. Come s'ammazza il tempo a' nostri tempi*, un pezzo di Amleto che condanna la mania fiorentina del pettegolezzo:

Chi non conosce il significato della frase *Ammazzare il tempo*? Nessuno ignora come ogni giorno ogni ora ogni secondo si commettano tempicidi – protesto per la proprietà letteraria di questo vocabolo – e nullameno i legisti non hanno contemplato questo delitto che offende la morale e la salute pubblica, guasta la pace domestica, abbatte i troni, batte le più illibate coscienze, e tutto quanto è buono e bello riduce a pessimo e schifoso.

Il tempicidio è figlio dell'inerzia e dell'ozio, genitori che idolatrano questa loro creatura, nata nel 181... non so precisamente quando, e che essi hanno cresciuta e allevata, ajutati da coloro che in alto o in basso locali, apparentemente

Vivano senza infamia e senza lode,

ma che meritano l'odio e il disprezzo di tutti.

L'uomo ozioso ammazza il tempo, il tempo ammazza l'uomo ozioso. Oh andate a prestar fede ai proverbi, mentre gli oziosi vivon più degli altri? [...]

Nelle strade, nei Caffè, nelle Farmacie, nelle botteghe senza insegna – e di queste ora è pieno Firenze, perché non è logico dire: QUI SI STROZZA IL PROSSIMO – voi non vedete che crocchi di sfaccendati, che non hanno altro pensiero al mondo che d'ammazzare il tempo. Da ciò le ciarle, la maldicenza, la calunnia, senza riguardo a nessuno. [...]

Entrate in un Caffè, ponetevi a sedere, trattenetevi alcuni istanti, e sentirete come si fa ad ammazzare il tempo.

⁴¹⁶ 28 luglio 1854.

⁴¹⁷ Lo vedremo più approfonditamente nella Parte Terza, cap. II.

«La sapete la nuova? Il marito della Gertrude l'altra sera bastonò a morte la moglie perché ha saputo che la figliuola, consapevole la madre, fa all'amore con un soldato. «Altro che fare all'amore – risponderà un altro – è incinta! «A diciotto anni? Eh già con quelle mamme non vengono che di que' portenti di figliuole. «Ma sarà poi vero che bastonasse la moglie? Pare impossibile, ha sempre chiuso un occhio. «Figuratevi, ho sentito gli urli con i miei proprj orecchi, passando di sotto le finestre. Allora sfido a negarlo. Vuoi sapere, lettore, l'enigma di questa infame calunnia? Geltrude, eccellente donna ed ottima moglie, è madre di due figlie una delle quali, la maggiore, è maritata da un anno in campagna, ed è venuta a Firenze a partorire in casa de' suoi genitori. Gli urli che quell'infame calunniatore sentiva, erano causati dai dolori del parto. Questa è la verità storica, tutto il resto è menzogna.⁴¹⁸

Si può notare il passaggio dalla divagazione al dialogo, l'inserzione di neologismi umoristici («tempicidio»), di proverbi e versi, la scrittura spezzata dagli incisi, il coinvolgimento del lettore. Il lettore – abbiamo avuto più volte modo di ribadirlo –⁴¹⁹ è un elemento fondamentale sia per il giornale sia per la scrittura umoristica: oltre al fatto che esso viene continuamente ed esplicitamente richiamato in quasi tutte le rubriche grazie alla modello sterniano di scrittura, la sua importanza viene ribadita dall'alto grado di presenza del genere dialogico. Questo, oltre a conferire una forte vivacità alle pagine del giornale, mima un tipo di letteratura allocutiva, fondata sulla discussione, l'incontro e lo scontro di voci diverse, una letteratura che punta a coinvolgere e stimolare la riflessione e il pensiero.

Il dialogo può essere impiegato per disegnare una scenetta satirico-caricaturale, come in *Il poeta e il maestro di musica*, a firma Carlo L.... (Carlo Lorenzini):

M. Avanti, e quanti personaggi sarebbero sulla scena?
P. Sette.
M. Son troppi: lasciamone fuori qualcuno.
P. Non si può mio caro, ne soffrirebbe lo sviluppo dell'azione...
M. Non si può, dunque dal primo all'ultimo sono tutti necessari?
P. Necessarissimi.
M. Leviamo Ezzellino.
P. (*Spalanca gli occhi.*)

⁴¹⁸ 31 ottobre 1857.

⁴¹⁹ Cfr. in particolare *supra*, Parte Prima, cap. I, par. 2, e Parte Seconda, cap. I, par. 2.

M. Sì fate a modo mio, leviamo Ezzellino, è un nome poco musicale, non sentite? Ezzellino, Ezzellino (*va al pianoforte cantando Ezzellino per 10 volte consecutive.*)
 P. Non mi pare che faccia male.
 M. Malissimo, anzi. Credetemi a me, che questo nome è assolutamente impossibile da mettersi in musica.
 P. Provatevi.
 M. Ma no, mio caro: non siate così ostinato, leviamo Ezzellino.
 P. Ma se levate Ezzellino, allora chi ci resta?
 M. Ci resta il *tiranno di Padova*, e gli altri cinque.
 P. Ma il tiranno di Padova e Ezzellino, sono la medesima cosa.
 M. Ne siete sicuro?
 P. Sicurissimo.⁴²⁰

Il dialogo, poi, viene spesso utilizzato per disegnare tipi caricaturali, o per meglio definirli, come in *Pagliano e il suo segretario*,⁴²¹ firmato Carlo Lorenzini; o in *Scaramuccia al bivio*,⁴²² dialogo umoristico firmato Scaramuccia. Attraverso il dialogo, ancora, si può trattare di critica letteraria, o si possono mettere in atto polemiche critiche, come in *Ti conosco, mascherina! Storiella contemporanea*, a firma Scaramuccia:

La scena è in un caffè di Firenze (per esempio il caffè Landini). Due giovani seduti al medesimo tavolino parlano fra loro. (Supponiamo che questi due giovani siano, uno Gennaro Marini, l'altro il Direttore della *Lanterna di Diogene*).
 G. M. – Ho letto nel tuo giornale l'articolo di critica sugli *Amici di casa*, e mi è sembrato una bestialità indescrivibile.
 D. della L. – È vero, pur troppo.
 G. M. – Oltre a non esservi né grammatica né sintassi né lingua, è una critica che non dice nulla, perché non fa che la più confusa e ridicola esposizione del dramma.
 D. della L. – Ma se ti dico che lo so!
 G. M. – O perché l'hai pubblicata? Essa fa torto al tuo giornale.
 D. della L. – È vero anche questo, ma vi sono stato costretto, proprio non ho potuto farne a meno.
 G. M. – Senti, io non l'avrei pubblicata a nessun costo; però, giacché tu convieni in quello che ti ho detto, non avertelo a male, ma bisogna che io risponda al Sig. Tre Stelle: la sua goffa diatriba è un insulto troppo grave al buon senso: quello che ti prometto è di non considerare il tuo giornale come responsabile di tanti spropositi.⁴²³

⁴²⁰ 8 novembre 1853.

⁴²¹ 1 dicembre 1854.

⁴²² 10 maggio 1856.

⁴²³ 26 luglio 1856.

Si usa il dialogo altresì per discutere degli ultimi spettacoli, mimando conversazioni dal vero, come in *Un dialogo che potrebbe esser vero*, firmato Scaramuccia, che è anche una satira sul facile opinionismo di seconda mano:

- Oh! giusto voi: buona sera, come state? Uscite da qualche teatro?
- [...]
- Ehi! Aspettate, mi grida. Che bella maniera! Con voi non si può barattar due parole: siete sempre il medesimo; ditemi, di dove uscite?
- Dalla Pergola.
- A meraviglia; appunto voleva saper qualche cosa della *Semiramide*; l'hanno quasi fischiate, non è vero? Ci avrei veramente gusto.
- Ah ci avreste gusto?
- Di certo: ma che mi burlate? la scelta non poteva esser peggiore.
- Prima di tutto, giacché dobbiamo parlare, conoscete la *Semiramide*?
- [...]
- La conosco poco, ma ne ho sentite molte altre di Rossini, e mi pare impossibile che si trovino ancora degli impresarij così gonzi da metterle in scena. Se si fosse fatto il *Profeta* o la *Stella del Nord* alla buon'ora, sarei corso ad abbuonarmi.
- E siete certo che la *Stella del Nord* vi sarebbe piaciuta?
- Che domanda! E fate il giornalista! Ma non avete sentito come ne parlano tutti i giornali francesi?
- Li avete letti?
- Io non leggo mai giornali.
- Dunque?
- Li ho sentiti leggere, me ne hanno parlato.
- Del resto voi non pensate colle opinioni degli altri, voi non vi fate l'eco dei discorsi degli altri.
- Mi maraviglio: ciascuno ha dei principi e io pure ho i miei. A sentir voi, si direbbe che conoscete la *Stella del Nord*.
- Non la conosco, ma io che leggo i giornali e ne intendo il frasario, so cosa pensare di tanti elogi strepitosi.⁴²⁴

Il dialogo può incarnarsi anche in un rapidissimo botta e risposta⁴²⁵ che scade in baruffa verbale potenzialmente infinita, ricordando ancora una volta certi scambi del teatro delle marionette. Allo stesso tempo si vuole alludere in questo

⁴²⁴ 29 dicembre 1854.

⁴²⁵ Oltre agli esempi già citati, per il botta e risposta simil-catechistico segnaliamo anche: *Il vade-mecum del giovanetto*, 28 aprile 1855, firmato Scaramuccia (quindi, considerato l'anno, Carlo Lorenzini), poi ripreso nel *Manuale per uso dei giovanetti di primo pelo* («La Lente», 30 giugno 1858, a firma ZZTZZ, pseudonimo di Lorenzini); *Catechismo giornalistico*, 9 ottobre 1858, firmato Tompson.

modo all'incapacità effettiva di dialogo, la cui intenzione è manifestata solo a parole. Un esempio è *I verdisti e gli antiverdisti*, firmato Carlo Lorenzini:

- Ragioniamo pacatamente: l'opinione è libera; ed ognuno è padrone di dire la sua.
 - Sta bene: ragioniamo pacatamente!
 - Io sono per la musica di Verdi: per più motivi: primo perché Verdi mi pare il maestro che abbia inteso veramente il gusto dei tempi...
 - Domando scusa, questa è una scioccheria.
 - Come una scioccheria? Le sciocchierie le direte voi.
 - Misurate l'espressioni (*con ira repressa.*)
 - Voi mi avete insultato.
 - Io? Siete voi l'insolente che provocate.
 - La discussione dev'esser libera!...
 - Non desidero di meglio.
 - Dunque ragioniamo, ma senza riscaldarsi.
 - Benissimo: senza riscaldarsi.
 - Allora riprendo il filo del discorso, e dico, che Verdi, a mio giudizio, non solo è il maestro che ha inteso il gusto della sua epoca, ma per di più è il genio che ha dato alla musica italiana una forma più grande e più caratteristica – perché ridete?
 - Perché mi fate ridere.
 - Io non sono un buffone.
 - Ma vi lasciate scappare delle buffonate.
 - Questa è la prima volta che mi lascio gettare sulla faccia delle insolenze.
 - Perché vi riscaldate?
 - Sono forse io che mi riscaldo?
 - Mi pare: animo via, eppure se vi rammentate, avete fatto proposito di ragionare con pacatezza.
 - Ebbene ragioniamo.
 - Ma senza dirsi insolenze.
 - Precisamente come piace a me.
 - D'accordo: senza dirsi insolenze. Intanto io però comincio a negare quanto avete asserito sul conto di Verdi: e non solo lo nego, ma dirò di più; dico che Verdi è quello che ha imbastardito la musica italiana.
 - Questa è troppo grossa!
 - Come sarebbe a dire?
- [...] ⁴²⁶

⁴²⁶ 19 dicembre 1854.

Ancora, il dialogo può fingere di avere come protagonisti personaggi del mondo musicale, utilizzati per riportare una notizia, come in *Rossini alla ricerca di un impresario*, firmato Carlo Lorenzini:

- E perché non vi fate conoscere?
 - A quest'età! E a chi volete che mi presenti? Il pubblico oramai è deciso, e non mi vuol più sentire. Dice che io sono invecchiato (e forse ha ragione), che i miei girigogoli lo fanno addormentare, e che la mia musica per il gusto dei tempi è diventata musica da Museo!
 - Vi dirò caro... caro... il vostro nome?... scusate.
 - Rossini.
 - È vero: Vi dirò, dunque, caro Rossini, che in oggi, per andare avanti, bisogna trovare qualche buon diavolo che ci porti. E perché non vi ingegnate anche voi? Raccomandatevi, per esempio, a qualche artista di grido.
 - A qualche artista?! Ma voi scherzate. Per vostra regola, signor impresario, gl'artisti di canto mi hanno a noia peggio del fumo agli occhi.
 - Diavolo: e per qual motivo?
 - Per più e diversi motivi. Primo, perché non mi sanno cantare.
 - Studieranno, se occorre.
 - E qual è quel cantante, al giorno d'oggi, che voglia sprecare il suo tempo a studiare due sole battute del povero Rossini? Sapete come rispondono i cantanti, a toccarli su questo tasto? Rispondono: *Rossini è roba vecchia – Rossini è anticaglia fuor di moda – Rossini non è quello che ci deve dare il pane* – e forse non dicono male.
 - Ebbene, fate una cosa: dirigetevi a qualche impresario. Sapete cosa dice il vangelo? Picchiate, e vi sarà aperto.
 - Ho picchiato, ma gli impresarij son duri... caro signore, io non parlo di voi... intendiamoci bene, dico così in generale.
- [...]
- Caro maestro: Se non m'inganno, voi l'avete a morte coi poveri impresarij!
 - Vi dirò: sono tanti anni che mi tartassano, che oramai non ne posso più! Se non si curassero di me, se mi lasciassero stare in pace dentro agli scaffali, se facessero conto che io non fossi mai esistito sulla terra, forse non saprei risentirmi: ma quel che mi addolora, ciò che mi guasta il sangue, si è di vedermi trattare come si farebbe di un fantoccio. Ecco qui: le mie opere, sono diventate opere di *ripiego*: eppure una volta dicevano che nelle mie opere c'era qualche cosa di buono – si vogliono forse ricredere e disdire? – Cade uno spettacolo, e l'impresario senza sgomentarsi annunzia per la sera dopo la *Gazza Ladra*, o il *Barbiere*, o la *Cenerentola* per acquistar tempo e mettere all'ordine un altro spartito. Si fa una stagione di gran cartello? ebbene, l'impresario forma due compagnie, una cattiva, per disimpegno: l'altra mediocre, per condurre la barca in porto. Novantanove volte su cento potete contare che la compagnia cattiva è incaricata dell'esecuzione della mia musica. E questa non è un'ingiustizia? Perché io non devo essere trattato almeno alla pari di tutti gli

altri maestri? Perché le mie opere non si devono provare con quell'amore e quell'impegno con cui si provano, per esempio, le opere di Verdi? Eppoi dicono che la mia musica non piace più; vorrei vedere qual è quella musica che, cantata male, e messa in scena peggio, incontri e faccia fanatismo.

— Non v'arrabbiate, maestro, lasciate fare a me; m'impegno di riabilitarvi nella pubblica opinione.⁴²⁷

Alla fine del dialogo si racconta la messa in scena della *Cenerentola* al Teatro della Pergola con un grande successo, arrivando quindi alla conclusione che «Rossini cantato bene, è più giovine di una volta!!».

Infine, il dialogo può essere usato al puro scopo di intrattenimento, mostrando delle scene che si vogliono 'dal vero' tra personaggi popolari, di cui viene imitato anche il linguaggio.⁴²⁸

Per quanto riguarda poi i modelli letterari, Sterne è quello preponderante, nei motivi e nelle forme. Sui primi, pensiamo al motivo del nome, declinato ad esempio in un passo delle collodiane *Memorie di un cane*:

Finalmente, compiuto un anno, quando la mia fisionomia ebbe acquistato un carattere, quando il corpo fu sviluppato, quando le fattezze dei muscoli e la nobiltà degli istinti rivelarono in me un'indole altera e disdegnosa, allora soltanto i cani del paese mi dettero un nome stabile e duraturo, e mi chiamarono Azor! Questo fatto, o Tity, che parevami sul principio di nessuna significanza, mi ha condotto in seguito a una curiosa osservazione. Eccola qui: cos'è il *nome*? Forse un accessorio? No, all'opposto, io considero il nome come un completamento del nostro individuo. Dunque, fra il nome e l'animale che lo porta ci deve essere necessariamente un'analogia e, direi quasi, un'identità. [...] Eppure, lo crederesti? Gli uomini, i nostri eterni oppressori, coloro che si piccano di signoreggiare il mondo, per mezzo dell'*intelligenza*, non hanno ancora saputo convenientemente apprezzare tutta l'importanza che esercitano i *nomi*, nella grand'armonia dell'universo. Appena che uno di essi viene al mondo o (per dirla col loro frasario eternamente brontolone) appena che uno di essi *spalanca le luci al pianto*, tu vedi subito i parenti e gli amici che gli affibbiano un nome a caso: senza curarsi né punto né poco se quel nome, coll'andar del tempo e collo svilupparsi dell'individuo, si troverà cambiato in un epigramma o in un vocabolo privo di senso. [...] Per esempio, fra gli animali che portano le scarpe e il cappello (le due grandi caratteristiche della razza umana), è facile incontrare un cretino abbrutito da sei anni di distici forzati che si chiamerà *Ulisce*... Ulisse, il diplomatico più furbo, nella gran questione di Troja ... poi, t'imatterai in uno stronco, rovinato dalla rachitide e dallo stravizio, che risponderà al nome d'*Achille*; poi una femmina,

⁴²⁷ 12 settembre 1854.

⁴²⁸ Si vedano: *Un facchino della strada ferrata M. Antonia e un suo amico*, 28 novembre 1857 e *Due cocchieri di Firenze. Scena dal vero*, 12 dicembre 1857, tutti e due a firma F.

nera e colorita come un ramo di pepe, che si gratificherà del depurativo di *Bianca*: poi, un avvizzito linfatico, pallido e slavato come un bodino di panna, che avrà il coraggio di appellarsi *Brunone*: poi un venditore di panacea universale che si darà per *Onorato*: poi un giornalista teatrale che farà scrivere sulla carta da visita l'epigramma di *Giusto*; poi una moglie, al quinto divorzio, che insisterà a qualificarsi per *Penelope*, e così via scorrendo fino alla consumazione dei mesi e degli anni.⁴²⁹

A livello formale, il modello della scrittura sterniana è evidentissimo e si sostanzia nell'utilizzo di procedimenti stilistici quali continui passaggi di registro, ammicchi al lettore, parentesi metaletterarie, massiccia e scoperta presenza del soggetto scrivente, frequenti digressioni, tono divagante, lingua eterogenea che mischia lessico gergale, aulico e forestierismi, contaminazione generica (divagazione che sfocia in dialogo, narrazione, inserzione di versi).⁴³⁰ Rileggendo i passi citati, si può notare quanto questo modello di scrittura sia attivo in quasi tutte le rubriche. A ulteriore conferma di tale assunto, leggiamo altri tre passi, il primo da un racconto, il secondo dalla cronaca musicale, il terzo da una polemica musicale. Il titolo dell'ultimo passo, *Pro bono Pacis!!!* è utile anche al fine di testimoniare la frequenza della punteggiatura espressionistica e del tono umoristico a partire dai titoli.

Questi i passi:

Un passo addietro! Son tre parole che si dicono alla lesta, ma l'idea che stanno a rappresentare è sconcertante all'ultimo segno. È vero che ai giorni nostri i passi addietro non sono più una rarità, anzi sono addivenuti tanto comuni che io temo forte di trovarmi da un momento all'altro a mensa con qualche ostrogoto (di quelli antichi!) o a stringer la mano a un mandarino cinese. Ma che vuoi, mio caro lettore? La sarà una debolezza, ma io mi vi adatto sempre a malincuore. Anco al presente, che non si tratta poi se non di riprendere alquanto più in su la nostra narrazione, ho dovuto proprio esser tirato dai capelli prima di risolvermici. Il dare addietro mi ha sempre urtato i nervi, e se avessi saputo come sgabellarmela in certo modo, al certo avrei risparmiato la noia al lettore, il tormento a me. Ma poichè, come dice un proverbio un po' fatalista, nessuno può sfuggire al proprio destino, facciamo le viste di sorridere, e ... torniamo addietro.⁴³¹

⁴²⁹ 2 febbraio 1856.

⁴³⁰ Per l'uso umoristico dei forestierismi, si veda ad esempio l'articolo, in forma di lettera al direttore, *La chiave del giornalismo*, 8 novembre 1853, a firma Panduro.

⁴³¹ *I racconti del mio barbiere*, 12 settembre 1857, a firma Dante Orcesia.

Voi credete che io voglia parlarvi dei *Vespri Siciliani*, ossia della *Giovanna* di Guzman; voi credete che io voglia raccontarvi, con tutto il candore possibile, l'esito della prima sera, l'accoglienza fatta agli artisti in generale e ad alcuni grandi artisti in particolare: voi credete che io voglia dire la mia opinione sul merito della musica, e discutere veramente se abbia avuto successo o no: ebbene, ricredetevi subito: perché v'ingannate all'ingrosso:

Per oggi, toglietevolo in santa pace, io voglio parlarvi di Coccetti: cioè, neppur di Coccetti, ma voglio parlarvi di me, di me Scaramuccia-giornale omnibus, profeta di professione e indovinatore delle future cose teatrali.

Vi rammentate quando tempo fa (voi ve ne rammentate di certo) vi spifferai chiaro e tondo che Coccetti era l'uomo destinato dal Sommo Giove e dalla vendicatrice Giunone a dare il colpo di grazia al teatro della Pergola e alla rispettiva e solertissima impresa? Vi rammentate quando, impostatomi a vaticinatore, esclamai:

Tempo futuro m'è già nel cospetto
Cui non sarà quest'ora molta antica
In cui sarà dalla noia interdetto
Alle eleganti dame fiorentine
L'andar mostrando alla Pergola il petto!...

Ebbene il fatto si è avverato: ogni sillaba si è tradotta in storia, ed eccomi nel pieno trionfo della mia profezia. Nel Carnevale decorso il teatro della Pergola ebbe l'ultimo tracollo: gli spettacoli che vi furono amministrati gridarono vendetta al cospetto del pubblico e degli abbuonati. L'onorevole Accademia credette che tutto il male consistesse nelle pareti, e ne ordinò la chiusura. Povera Accademia!... A Carnevale ne ripareremo!⁴³²

Se vi dà l'animo di stare a sentire un fatterello, ve lo racconto così su due piedi, e senza tanti andirivieni. C'erano una volta due amici: l'uno si appellava Pilade – e non greco: l'altro si chiamava Oreste – e non era furioso. Un bel mattino Pilade (quantunque non fosse greco) scappò fuori con una alzata d'ingegno, e si prese a parole col suo padrone di casa. Da un fuscello se ne fece una trave, e in quattro e quattr'otto la cosa fu messa per tribunale. Venne il giorno fissato per l'udienza, e il nostro Pilade doveva comparire. Comparire!... intendete voi tutta la forza di questo verbo?... Da questo verbo è derivato *comparsa*: e comparsa, come sapete bene, non è altro che sinonimo di fantoccio in costume! Oramai è statuito, per una tacita convenzione sociale, che ogni galantuomo di una certa estrazione (direbbe il fiorentino)

⁴³² *Gran cicalata a proposito di tutto e di nulla*, 19 aprile 1856, firmato Avv. Emilio M..... La citazione modificata è da Dante, *Commedia*, *Purgatorio*, Canto XXIII, vv. 98-102. L'originale recita: «Tempo futuro m'è già nel cospetto, / cui non sarà quest'ora molto antica, nel qual sarà in pergamo interdetto / a le sfacciate donne fiorentine / l'andar mostrando con le poppe il petto».

invitato a comparire in tribunale, debba presentarsi in abito nero. Sarà un pregiudizio, ve l'accordo: ma i rispetti umani esigono questa formalità: e voi intendete che i rispetti umani si chiamano appunto così, perché vogliono essere rispettati.

[...] – Chi mi presta un abito nero? ... diceva Pilade, guardandosi con viso arcigno nei frantumi di un cristallo di Boemia: e l'eco rispondeva: chi mi presta un abito nero?...

– Non so capire – quindi soggiungeva con bizza – perché il monte dei Presti debba chiamarsi *Monte di Pietà*! Bella Pietà! Esso è *pietoso* quando riceve: ma quando si tratta di restituire, allora diventa duro, inaccessibile, esigente. Tutti i naturalisti hanno parlato delle viscere dei Monti: il solo Monte di Pietà è senza viscere!... almeno per conto mio!⁴³³

Come abbiamo potuto osservare, «Lo Scaramuccia», giornale umoristico non politico, oltre a mantenere sottilmente il filo della lotta risorgimentale attraverso il versante letterario-teatrale-musicale, rappresenta dal punto di vista più strettamente letterario un laboratorio di scrittura, offrendo un contenitore in cui gli intellettuali dell'epoca potevano sperimentare agevolmente nuovi modi, toni, generi all'insegna della contaminazione e dell'ibridazione. Il dispetto (o la scaramuccia) è contro un tipo di letteratura languida e sentimentale, o contro il superato classicismo, per affermare una letteratura sorridente ma non frivola, che faccia divertire ma senza dimenticare il pensiero. Si tratta nei migliori casi di una letteratura pungente e aggressiva, di quell'aggressione non fine a se stessa, ma che punta allo svelamento come tappa per il superamento.

Ancora una volta, allora, la caricatura diventa una delle ancelle preferenziali per questa nuova letteratura: alle sue frequentissime procedure (utilizzate in questo giornale per satireggiare le cattive abitudini, le nuove ridicole mode, i costumi deteriori dei tipi sociali) dedicheremo il prossimo capitolo.

⁴³³ *Pro bono Pacis!!!*, 23 gennaio 1855, firmato Scaramuccia (quindi Carlo Lorenzini). L'inizio di parabola riportata è funzionale a spiegare la non complicità di giudizio con Saredo intorno alla commedia *Il Cavaliere d'Industria* del Cav. Martini.

Capitolo III

Le fisiologie de «Il Lampione» e de «Lo Scaramuccia»

Il presente capitolo è dedicato all'analisi delle fisiologie dei due giornali fiorentini che abbiamo descritto nel capitolo precedente. Lo strumento per l'analisi sarà il modello per la descrizione delle *physiologies* francesi che abbiamo approntato nell'ultimo capitolo della Parte Prima, e che invitiamo quindi a rileggere prima di procedere alla lettura delle seguenti pagine. Diremo soltanto, per riassumere, che in quel modello avevamo individuato la cornice del rinnovamento formale-procedurale del genere satirico delle *physiologies* nella riflessione intorno al «tipo», idea della quale i fisiologi umoristi francesi accolgono l'intera gamma di significati: non solo dunque quello scientifico-filosofico di *famiglia*, *modello prototipico*, ma anche quello caricaturale di *varietà*, *personaggio bizzarro*, *singolare*. Da ciò deriva la caratteristica del genere e insieme la novità atta a distinguerlo dalla tradizione della caricatura letteraria, ossia la generalizzazione paradossale, che implica tutta una serie di procedimenti che in sostanza ibridano la tradizione del ritratto caricaturale con quella della parodia della scienza naturale, della zoologia, della fisiologia 'seria' e delle pseudoscienze a essa connesse quali la fisiognomica e la frenologia.

La moda italiana delle fisiologie si diffonde proprio per il tramite dei *petits journaux* francesi e del Balzac ‘fisiologico’, soprattutto della *Physiologie du Mariage*:⁴³⁴ come racconta Randaccio,⁴³⁵ «la moda delle fisiologie divenne tanto diffusa e travolgente, da costringere la critica a porre un freno (quasi una censura) agli scrittori che si esercitavano in questa nuova forma letteraria».⁴³⁶ Nel 1846, in un articolo anonimo de «Il Caffè Pedrocchi» si scrive infatti:

Chi può dire la meraviglia e l’indignazione dei Gallini, dei Tommasini, dei Riche-
rand, dei Burdach quando sentirono per la prima volta il nuovo e strano significato
annesso all’angusto vocabolo di “Fisiologia”? Per essi la fisiologia era, poco su,
poco giù, la “*scienza dei fenomeni della vita*”, della vita presa sul serio, colle sue
grandi divisioni in *vita vegetale e semisfera*. Figuratevi se all’apparizione della
“*Physiologie du mariage*” non avranno gridato alla profanazione, all’usurpazione,

⁴³⁴ Sulla fortuna di Balzac in Italia, cfr. R. De Cesare, *La prima fortuna di Balzac in Italia (1830-1850)*, «Aevum», 3, sett.-dic. 1986, pp. 506-612 e 3, sett.-dic. 1990, pp. 521-589. Il saggio di De Cesare rappresenta un importante repertorio bibliografico di testimonianze sulla presenza dell’opera di Balzac in Italia e della sua ricezione, dal 1830 al 1850, «un quadro [...] di tutto ciò che i suoi contemporanei italiani hanno detto o scritto in qualsiasi sede ed in qualsiasi occasione, pubblica o privata, a proposito della personalità umana ed intellettuale del romanziere» (Ivi, 3, sett.-dic. 1986, p. 509). Il lavoro di De Cesare testimonia della grande popolarità di Balzac in Italia a partire da metà Ottocento. Nel repertorio bibliografico da lui offerto molti sono gli articoli dedicati alla *Physiologie du Mariage*, non sempre lusinghieri nei confronti dell’autore. Ad esempio, G. Battaglia, in *Romanzi di Balzac – primo profilo letterario italiano dell’autore francese* –, così si esprime sull’opera: «La *Physiologie du mariage* non è che uno scherzo molto serio, un epigramma lungo trecento e più pagine, una faccenda insomma che potrebbe far ridere e piangere ad un tempo, se già a questo mondo non fosse vecchia cosa il ridere delle comiche peripezie e il piangere delle tragiche vicende del matrimonio» (Ivi, 3, sett.-dic. 1986, p. 531). A. Tari, invece, in *Bibliografia*, scrive: «Sotto colore di venire indicando ad un giovane le insidie e i trabocchelli di che l’astuzia donnesca si suole prevalere, egli prende opportunità di mordere con bel garbo la generale mollezza e la crescente depravazione del costume. [...] Ma sopra ogni cosa porgon diletto alcuni aforismi che qua e colà usa intramettere, tra’ quali ce ne ha di molto leggiadri e maravigliosamente veri» (Ivi, 3, sett.-dic. 1986, p. 568). Negli interventi italiani dedicati a quest’opera si insiste comunque sul fine educativo, utile, e sulla capacità analitica dell’autore applicata ai costumi e alla società. Tra i testi riportati da De Cesare si situano anche alcune fisiologie balzachiane o pseudobalzachiane tradotte (più o meno fedelmente) in giornali italiani, come *Physiologie de la toilette (De la cravate, considérée en elle-même et dans ses rapports avec la société des individus)*, «La Silhouette», 3 giugno 1830, anche se i più ritengono non sia di Balzac; *Mœurs parisiennes. L’Usurier*, «La Mode», 6 marzo 1830; passi dalla *Physiologie du Mariage*, dalla *Théorie de la démarche* – tutte opere che, come vedremo, influenzeranno parecchio le fisiologie italiane. Cfr. Ivi, 3, sett.-dic. 1986, pp. 512-515, 529, 531, 534, 556, 568, 580-581; 3, sett.-dic. 1990, p. 521.

⁴³⁵ Vedi R. Randaccio, *Lessico collodiano*, cit., al capitolo *F come fisiologia*, pp. 31-40.

⁴³⁶ Ivi, p. 33.

ai danni immensi della popolarità delle scienze! [...] Ma, ahimé, venne il 1840; eran dieci anni dacché era stato gittato il mal seme di Balzac, e da quell'anno cominciò a piovere un diluvio di "fisiologie". Il mondo non aveva altro in mente, altro in bocca.⁴³⁷

Il culmine di questa moda è rappresentato dal libretto fisiologico di Giovanni Rajberti *Sul gatto. Cenni fisiologici e morali* (1845), che, utilizzando un registro eroicomico, descrive nei dettagli tutte le manie, abitudini, particolarità connesse all'animale in esame, provando quindi a unire la moderna prosa d'umore con la satira ispirata a Porta e Parini. Oltre che sui giornali umoristici, le fisiologie si diffondono anche sui giornali popolari 'seri', con un tono però spesso più grave, per uno scopo conoscitivo, cronachistico, di testimonianza, come nel caso de *Il cenciaiuolo*, in «Il Milanese».⁴³⁸

Molte fisiologie italiane si possono leggere anche nella raccolta di Domenico Ghinassi, *La ricreazione per tutti*,⁴³⁹ un repertorio di scritti umoristici pubblicati tra il 1858 e il 1861 sui giornali. Da queste fisiologie si vede come la struttura – che è quella che descriveremo nei prossimi paragrafi – si sia standardizzata, anche nella scelta dei procedimenti per la descrizione dei tipi. Le stesse categorie dei tipi sono ricorrenti: pensiamo a professioni che per molti fisiologi umoristi rappresentano il simbolo dell'epoca, come l'usuraio; a tutta l'area dei domestici, in cui un posto privilegiato spetta ai portinai (nella versione maschile e femminile); o a tipi umani sempreverdi, come gli importuni. Tali fisiologie, come si può già intuire dall'arco di tempo in cui vengono pubblicate, sono più vicine a quelle 'innocue' – puntate su costume e società – de «Lo Scaramuccia» e alle *physiologies* francesi-libretti, mentre quelle del «Lampione», come vedremo, possiedono una peculiarità propria, da collegare ancora una volta al tempo in cui sono concepite (il biennio rivoluzionario e poi gli anni immediatamente precedenti all'Unità). Le fisiologie inserite nella raccolta di Ghinassi, se paragonate a quelle dei giornali di cui ci occupiamo, rendono soprattutto chiaro come a variare, in questa rigida struttura, siano il tono, il ritmo, la lingua: l'umorismo talvolta è superato dall'amarezza; i testi risultano spesso molto lunghi, appesantiti dai meccanismi dell'*amplificatio*; parecchie volte il ritmo non regge al paragone di quello

⁴³⁷ 4 gennaio 1846, cit. in R. De Cesare, *La prima fortuna di Balzac in Italia (1830-1850)*, «Aevum», 3, sett.-dic. 1986, 3, sett.-dic. 1990, p. 523.

⁴³⁸ Milano, 13 giugno 1851, in D. Bertoni Jovine (a cura di), *I periodici popolari del Risorgimento*, cit., vol. II, p. 102.

⁴³⁹ Napoli, Perrotti, 1858-1861.

delle nostre fisiologie, le quali, anche quando non collodiane, risentono fortemente del modello impresso dal Lorenzini; la lingua non è sempre moderna, la sintassi non è sempre vicina alla naturalezza del parlato.⁴⁴⁰ I risultati artistici di tali testi, in sostanza, sono incostanti e non riescono a convincere.

All'interno della raccolta di Ghinassi, infine, si può leggere l'articolo *Fisiologia*, che aiuta a comprendere il senso di questa moda italiana:

Per ire a seconda della Moda (e che non si farebbe per la Moda), mi son proposto di pubblicare, o lettore mio benigno, una serie di Fisiologie. Che cos'è una Fisiologia? La Fisiologia, come la intende la Moda, è tutt' altro della fisiologia come la intende la scienza. [...] Lungi dunque dall'essere le Fisiologie che io pubblicherò le rivelate origini delle continue modificazioni organiche, come direbbe la scienza, a questi giorni divennero ciò che nel vecchio stile di Teofrasto, di La Bruyère e di Gozzi non erano che i caratteri di Tizio e di Sempronio. Il cielo mi guardi dal giudicare se quegli antichi fossero di noi più felici nell'applicazione de' loro titoli: mi basti il dire (e sarà dir tutto) che Fisiologia è voce di moda e moda di Parigi. Verrà forse giorno che per amor di chiarezza la Moda muterà cotesto titolo in quello di monografia, il quale o poco o molto s'attaglierebbe meglio allo scopo; e ciò sarà progresso. [...] Or dunque le Fisiologie altro non sono che i finor così detti Caratteri. Forse v'ha qualcosa che da questi le distingue, i quali traducevano la vera effigie dipingendola con una evidenza per avventura un po' troppo nuda e cruda, e prendevano di mira l'individuo anziché le masse, sebbene anche l'individuo possa talvolta considerarsi l'ideale delle masse. Le piaghe sociali su cui essi mettevano il dito, gemevano sangue, anche senza graffiarle.

Ora nelle Fisiologie quali ci vennero di Francia, oltreché gli uomini si saettano di mitraglia a gruppi, a frotte, la gretta verità si contorna con un pò di frangia bizzarra. I quadri dell'Holbein si mutano in quelli del Callot. Direbbesi dominarvi alquanto

⁴⁴⁰ Le fisiologie inserite nella raccolta curata da Ghinassi sono le seguenti: *Il vicino allo spettacolo* (p. 4, firma: A.), *I domestici* (pp. 4-6, firma: O. C.), *Il giocoliere* (pp. 6-7, firma: A. Brofferio), *Sul gatto. Cenni fisiologici e morali* (pp. 81-91, firma: G. Rajberti), *La cravatta* (pp. 106-107, firma: T. Locatelli), *Fisiologia* (con all'interno la *Fisiologia del benigno lettore*, pp. 191-193, firma: X.), *Fisiologia della Via Calzaioli* (pp. 251-258, firma: E. Montazio), *Gl'Impertuni* (pp. 519-520, non firmata), *Fisiologia del passero* (pp. 570-571, firma: C. A. Vecchi), *Il Cuoco* (p. 584, firma: Indicatore), *La Portinaia* (pp. 414-416, firma: Bernani). Per ritmo, briosità e personalità si distinguono gli scritti di Brofferio, Rajberti, Montazio e Bernani. Come ulteriore esempio della diffusione delle fisiologie sui giornali umoristici anche al di là dei due giornali di cui ci occupiamo in questa sede, considerando anche il forte intreccio in esse con la caricatura grafica, possiamo altresì citare il programma del «Cosmorama Pittorico. Giornale politico, artistico, letterario, teatrale, satirico» (F. Zini, seconda serie, gennaio 1851), in cui si annuncia: «poi promettiamo, e le abbiamo già pronte, alcune serie di disegni che possiamo intitolare: Fisiologia dell'uomo alla moda; I piccoli mestieri di Milano, Le vie di Milano, Caricature teatrali». Segnaliamo anche la rubrica *Nuovi tipi sociali*, su «Il Pasquino».

la tendenza, per servirmi d'un'altra voce moderna, alla caricatura. Egli è ciò che distingue la fisiologia dal carattere: con quanto guadagno pel buon senso e per la istruzione morale, ne lascio a te il giudizio, o mio benigno lettore. [...] In compenso n'hai sollazzevole trattenimento; n'hai incitamento a quel riso che s'è fatto sì rado, dacché il tenerume e il sentimentalismo, nonché il terrore e l'orrore, hanno issato bandiere sì trionfanti.

La *Fisiologia* adunque per dirla in semplici parole, volge alquanto in ridicolo ogni classe dell'umano consorzio.⁴⁴¹

Dunque, partendo da una moda venuta dalla Francia e allacciando la tradizione di Teofrasto e La Bruyère a quella più moderna della caricatura, si colpiscono, attraverso le armi dell'umorismo e della satira, i diversi gruppi umani. In questo modo, secondo l'auspicio di molti intellettuali del tempo,⁴⁴² si percorre altresì una strada alternativa rispetto ai testi contemporanei, tendenti al «tenerume» e al «sentimentalismo». Anche in Italia, dunque, la fisiologia umoristica consiste in un genere satirico-caricaturale che vuole tentare, «con palese imitazione e parodia del linguaggio scientifico, di descrivere e circoscrivere l'*animale umano* all'interno del suo habitat sociale, osservandone e giudicandone abitudini e manie, stravaganze e fobie, vizi e virtù».⁴⁴³ L'intento consiste nel raggiungimento di «una convincente catalogazione dell'uomo contemporaneo, del cittadino e del moderno borghese», l'idea è quella di «riconoscere e classificare l'Uomo Moderno attraverso quei "segni" fisiognomico-psicologici individuabili nel suo comportamento con i propri simili, nel suo linguaggio, nei suoi costumi e abitudini».⁴⁴⁴

Vogliamo sottolineare però che, oltre alla pubblicazione sui giornali, non pare che in Italia si sia originato un fenomeno di diffusione delle fisiologie tramite piccoli libretti come accadde in Francia. In realtà, viene pubblicata qualche fisiologia in forma di libretto – tra l'altro in dislocate zone d'Italia, senza uniformità nel numero di pagine o nel formato –, ma gli esempi restano isolati e non innescano una vera e propria moda.⁴⁴⁵

⁴⁴¹ Ivi, p. 191.

⁴⁴² Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 2.

⁴⁴³ R. Randaccio, *Lessico collodiano*, cit., p. 31.

⁴⁴⁴ F. Molina Castillo, *Note al testo* di C. Collodi, *Macchiette*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. II, Firenze, Giunti, 2010, pp. 229-277, p. 229.

⁴⁴⁵ Attraverso la consultazione del catalogo CLIO (per la parte relativa a Firenze, dal 1840 al 1872) e del catalogo SBN, abbiamo potuto isolare i seguenti titoli, in ordine cronologico: *Fisiologia dell'avvocato*, di Pier Angelo Fiorentino (Napoli, G. Nobile, 1842), *Fisiologia dei partiti e dei giornali politici*, anonima (Torino, G. Pomba, 1844), *Fisiologia del giovine letterato*, di

Dal punto di vista del confronto Francia-Italia, notiamo che il lemma «tipo» nei vocabolari italiani registra le stesse principali accezioni che avevamo riscontrato nei vocabolari francesi,⁴⁴⁶ delineando quindi la differenza tra tipo in quanto varietà e bizzarria (tendente verso la caricatura particolarizzante) e tipo come modello o famiglia scientifica (tendente verso la generalizzazione scientizzante). Già il Tommaseo-Bellini, nel 1879, oltre all'accezione standard di «tipo» come «idea, esemplare, forma», registra quella familiare di «persona bizzarra e originale».⁴⁴⁷ Non accade la stessa cosa per il lemma «fisiologia», che nei vocabolari italiani acquista la sua accezione figurale soltanto a fine Novecento. Il Battaglia del 1970 infatti,⁴⁴⁸ dopo le accezioni medica e scientifica, registra il significato figurale di «struttura e funzionamento (di sistemi dottrinari, di macchine, ecc.)», «osservazione minuziosa e attenta, analisi critica», con citazione tratta dai periodici popolari. Così i dizionari successivi. I vocabolari precedenti⁴⁴⁹ invece indicano soltanto l'accezione medico-scientifica del termine. Interessante notare che

Gaetano Somma (Napoli, Borel e Bompard, 1844), *Fisiologia del ministero Revel*, di C. Riberi (Torino, Alessandro Fontana, 1848), *Fisiologia dei partiti e dei giornali politici*, di Krrrr (Torino, G. Pomba e C. editori, 1849), *Fisiologia dei Lions fiorentini. Scherzo umoristico*, di Melchiorre Pintonio (Firenze, Mariani, 1852), *Fisiologia dello zuavo*, di Raffaele Garilli (Piacenza, Tip. Nazionale Tagliaferri, 1859), *Fisiologia delle feste da ballo*, di Francesco Mastriani (Federico Lennois, intorno al 1860), *L'uomo alla moda. Carattere del tempo nostro. Schizzo eroicomico* (Firenze, Stamp. Sulle Logge del Grano, 1864), *Fisiologia della donna*, di Filippo Lussana (Padova, Fratelli Salmin libreria editrice alla Minerva, 1868), *Il tipo-telegrafo. Lettura*, di Gaetano Bonelli (Firenze, Civelli, 1867), *Fisiologia della vita giornaliera*, di George Henry Lewes (Firenze, Barbèra, 1870), *Fisiologia del Parlamento italiano*, di Giuseppe Lazzaro (Napoli, Antonio Morano, 1871), *La Fisiologia della serva* (Milano, Carlo Aliprandi, 1892).

⁴⁴⁶ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 1.

⁴⁴⁷ N. Tommaseo e B. Bellini, *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1979, vol. IV.

⁴⁴⁸ S. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1970, vol. VI, p. 32.

⁴⁴⁹ I dizionari consultati sono stati: N. Tommaseo e B. Bellini, *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, cit.; P. Petrocchi, *Dizionario Universale della Lingua italiana*, Fratelli Treves, Milano, 1931; il *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Firenze, Tipografia Galileiani di M. Cellini e C., 1889; il *Novo Vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* ordinato dal Ministero della Pubblica Istruzione, compilato sotto la presidenza del comm. Emilio Broglio dai signori: S. Biancioni, P. Dazzi, P. Fanfani, *et al.*, 1897; A. Gabrielli, *Grande Dizionario Illustrato della Lingua italiana*, Milano, Mondadori, 1989; S. Battaglia, *Grande Dizionario della lingua italiana*, cit.; G. Devoto e C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1995.

neanche le enciclopedie o i dizionari enciclopedici fanno riferimento all'interpretazione che il termine acquista nella letteratura.⁴⁵⁰ I vocabolari francesi invece registrano da prima il significato esteso del termine, e una delle accezioni si riferisce proprio alla storia letteraria. Ciò è da collegare naturalmente alla matrice francese di tale moda letteraria, non dimenticando che a provarsi in questo genere fu un personaggio della levatura di Balzac, nonché la grande quantità di scritti di questa tipologia pubblicati in forma di libretti, mentre in Italia la moda fu quasi esclusivamente giornalistica. I vocabolari francesi distinguono poi la *physiologie* nel senso di Brillat-Savarin da quella nel senso di Balzac.⁴⁵¹

A tali considerazioni dobbiamo collegare il fatto che le fisiologie italiane, rispetto a quelle francesi, spesso tendono maggiormente verso l'accezione di «tipo» più vicina alla caricatura, e cioè di tipo in quanto figura originale, bizzarra. È interessante notare che questa seconda accezione di «tipo» nella versione italiana delle fisiologie sia molto prossima all'idea – sempre importata dalle arti grafiche – di «macchietta», la quale infatti risente fortemente dell'influenza delle tecniche rivoluzionarie elaborate in pittura negli anni '50 dai macchiaioli: l'abbozzo rapido, pochi tratti tipizzanti al massimo, lo scorcio veloce di figurine che vivacizzano i paesaggi. All'interno dei vocabolari, in effetti, il lemma «macchietta» registra molto presto la sua accezione figurata, derivante da quella pittorica. Del Battaglia (1970), isoliamo le seguenti accezioni del lemma:

⁴⁵⁰ Si veda ad esempio il *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*, fondato da P. Fedele, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1987 o l'*Enciclopedia del Novecento*, Istituto della enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1977.

⁴⁵¹ Già nel *Larousse du XX siècle* (ed. P. Augé, Paris, Librairie Larousse, 1932) viene menzionata l'accezione letteraria del termine, con riferimento alle due opere (il riferimento è però negativo: della *Physiologie du Mariage* si dice che «manque de délicatesse et même d'observation. C'est une plaisanterie un peu lourde», vol. 5), insieme alla *Physiologie de l'amour moderne* di Paul Bourget (1891) – pure tacciata di «brutalité» e «cynisme». Stessa cosa per i dizionari enciclopedici, come nel *Grand Larousse encyclopédique* (Paris, Librairie Larousse, 1963) in cui, dopo i significati scientifici e medici, si registra quello letterario: «nom donné, au XIX siècle, à des petits volumes consacré chacun à la représentation, par le texte et par l'image, d'une classe sociale ou d'un individu la caractérisant (le rentier, l'employé, la portière, etc.). [D'abord publiés à Paris chez Aubert, les physiologies connurent, tant en France qu'à l'étranger une vogue qui dura jusqu'en 1894. Daumier et Gavarni en illustrèrent]» (vol. 8). Per il semantismo della parola «physiologie», cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 1.

3. Pitt. Abbozzo a olio dal vero, con cui il pittore fissa sommariamente e concisamente effetti transitori di colori, di luci e di ombre; piccola figura accessoria, schizzata rapidamente, introdotta in vedute o paesaggi al fine di animarli; disegno a larghi tratti; caricatura.

4. Teatr. Rappresentazione comica, generalmente condotta da un solo attore, consistente nella caratterizzazione di un tipo che abbia qualche mania bizzarra o un vizio ridicolo o che sia implicato in situazioni strane e divertenti.

– Anche il personaggio rappresentato. In senso generico: attore che si distingue per una comicità esilarante.

– Per estens: Nella letteratura narrativa, breve descrizione di una persona nei tratti essenziali e caratteristici, per lo più in tono caricaturale.

– In senso generico: persona caratterizzata da un temperamento estroso e bizzarro o da modi ameni, spassosi, stravaganti di comportarsi, di gesticolare, di parlare, di vestire e di agire o anche di una parlata dialettale o da difetti o da aspetti visibili; tipo buffo, espansivo, estroverso, che suscita il riso.

La macchietta contiene in sé, dunque, i significati di abbozzo, schizzo – ricordiamo la velocità propria della tecnica caricaturale – comicità, varietà particolarizzante. In quanto personaggi ipotetici, rassegna di possibilità che rimandano a un prima dell'azione, anche i tipi delle fisiologie italiane nel senso stretto conservano le stesse caratteristiche narratologiche che abbiamo osservato per i tipi delle *physiologies* francesi, e quindi – seguendo le categorie di Hochman – un'ambiguità tra la massima e la minima stilizzazione, la coerenza che deriva dalla semplicità e dalla frammentarietà, l'illusione di completezza unita alla completezza 'tipologico-caricaturale', l'estrema semplicità, la simbolicità satirica, la staticità. Proprio a partire dal legame con la macchietta, però, nelle fisiologie italiane spesso si verifica il passaggio dall'ipotesi di personaggio (il 'tipo fisiologico') al 'personaggio in azione', o semplicemente a un personaggio individualizzato (anche se, in senso narratologico, sempre *tipo*, e non *individuo*).⁴⁵² Spesso quindi nelle fisiologie italiane, e soprattutto in quelle collodiane, il personaggio messo a fuoco oscilla tra il riferimento a un personaggio storico vero e proprio (la caricatura nel vero senso del termine), un personaggio 'ipotetico' (protopersonaggio fisiologico), e la macchietta, personaggio sempre tipizzato ma con caratteristiche più particolarizzanti.

Dopo questa necessaria introduzione, possiamo osservare adesso più nel dettaglio le nostre fisiologie.

⁴⁵² Si veda E. Forster, *Aspetti del romanzo*, cit. Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3 e 3.1.

1. Le fisiologie de «Il Lampione»

1.1. La prevedibilità dei tipi. Struttura e procedimenti

Intendiamo in questo paragrafo «fisiologia» come un testo satirico-caricaturale che ha per protagonista una categoria, un gruppo (sociale, professionale, politico). Per ciò che concerne le fisiologie de «Il Lampione», R. Randaccio ci informa che «in Italia, fu il giornale che seppe meglio reggere il confronto d'Olttralpe».⁴⁵³ Nelle parole di R. Bertacchini, «le “fisiologie” del fiorentino “giornale per tutti” agiscono sul terreno della collaudata tradizione dei *Caratteri* da Teofrasto a La Bruyère, come genere che descrive i temperamenti rendendoli storie collettive di costume».⁴⁵⁴ In realtà, come vedremo, più che storie del costume, le fisiologie del «Lampione» risultano fortemente connotate in senso politico, seguendo dunque la linea generale del giornale. Conserviamo, però, della definizione di Bertacchini, l'attributo «collettivo», che ci permette di distinguere le fisiologie dalle macchiette o dalla caricatura letteraria in quanto accentuazione di una varietà, un'individualità.

Tenendo presente la parzialità dello spoglio del giornale da noi condotto,⁴⁵⁵ abbiamo potuto isolare 29 fisiologie, che di seguito elenchiamo, con l'indicazione del numero di giornale in cui sono inserite, e con una divisione tra la prima e la seconda serie del giornale. A parte gli unici due casi della *Fisiologia dell'Opportunista* (firmata Brofferio, il quale, tra l'altro, già sulla «Rivista» aveva pubblicato articoli di questo genere sotto i titoli: *Fisionomie sociali*, *Costumi italiani*, *Fisiologie in miniatura*, *Costumi piemontesi*, *Tipi sociali*)⁴⁵⁶ e de *I Liberali Annacquati* (firmata: il tuo Aldo, pseudonimo di Tommaso Gherardi del Testa),⁴⁵⁷ le altre fisiologie sono tutte anonime, anche se alcune sono state attribuite a Carlo

⁴⁵³ R. Randaccio, *Lessico collodiano*, cit., p. 33. G. Rondoni, in *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., dedica molto spazio alle citazioni delle fisiologie della prima serie del giornale, con lunghi estratti dalla *Fisiologia del Codino*, *del Crociato*, *del Gaudente*.

⁴⁵⁴ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano, Camunia, 1993, p. 26.

⁴⁵⁵ Cfr. *supra*, nota 187.

⁴⁵⁶ Cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 12.

⁴⁵⁷ Sullo scioglimento di questo pseudonimo, si veda: N. Bernardini, *Pseudonimi*, cit., p. 245; F. Martini, *Confessioni e ricordi*, cit., p. 161; T. Gaudioso, *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, cit., p. 28. Gaudioso annovera il Gherardi Del Testa fra i redattori de «La speranza» (1851-59); di lui scrive: «lodato commediografo del tempo suo, ed autore di alcune poesie, le quali, a dire di un anonimo collaboratore dell'Indicatore Fiorentino, furono attribuite a Giuseppe Giusti» (Ivi, p. 57). Martini lo nomina tra i redattori de «Il Buon gusto»: «vi scriveva novelle graditissime a lettori di facile contentatura» (*Confessioni e ricordi*, cit., 161).

Lorenzini.⁴⁵⁸ In alcuni casi (per *Il Codino* e *L'uomo che non si compromette* e per gli *Studi sociali*), abbiamo diviso uno stesso articolo in due fisiologie, poiché esso tratta di tipi differenti, mentre per il *codino* e i *birilli politici* abbiamo effettuato l'operazione inversa, riunendo più articoli intorno allo stesso tipo.

Questo l'elenco, che varrà anche come punto di riferimento bibliografico per le citazioni prelevate dalle fisiologie in questo e nel paragrafo 1.3:

«Il Lampione» (1848-1849):

- 1) *Fisiologia del Codino* (19 agosto 1848) + *Una coda al Codino* (25 agosto 1848) + *Il nuovo Codino* (9 marzo 1849) + *Il Codino* (30 agosto 1849-60)
- 2) *Fisiologia della Gesuitessa* (23 agosto 1848)
- 3) *Fisiologia del Crociato* (24 agosto 1848)
- 4) *Fisiologia dell'ex Vicario Regio* (26 agosto 1848)
- 5) *Fisiologia dell'Impiegato* (2 ottobre 1848)
- 6) *Il Gaudente* (4 ottobre 1848)
- 7) *Birillo* (16 ottobre 1848) + *Galleria del Lampione. I Birilli Politici* (11 settembre 1849-60)
- 8) *I Curiosi* (31 ottobre 1848)
- 9) *Fisiologia dell'Opportunista* (6 novembre 1848). Firma: A. Brofferio
- 10) *Fisiologie. L'Uomo Tranquillo* (16 febbraio 1849)
- 11) *Panorama femminile* (19 febbraio 1849)
- 12) *Il Ragazzo* (3 marzo 1849)
- 13) *Il Bullettinaio* (10 marzo 1849)
- 14) *I Canonici del duomo* (16 marzo 1849)
- 15) *Struzzi* (20 marzo 1849)

«Il Lampione» (1860-1869, lacunoso)

- 16) *Il Demagogo* (14 luglio 1849-60)
- 17) *I Liberali Annacquati* (23 agosto 1849-60). Firma: Il tuo Aldo

⁴⁵⁸ In particolare, si tratta de *La fisiologia del Codino* e *Una coda al Codino* (cfr. R. Maini e P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 12), *Il nuovo Codino* (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 823, nota 3), *Il Gaudente* (cfr. Id., *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXV), *Il Ragazzo* (Id., *Note ai testi*, cit., pp. 1063-1064, nota 1), *Caricature politiche. Il fungo del 27 aprile* (Ivi, p. 825, nota 6 e p. 1116, nota 11), *L'uomo che non si compromette* (cfr. Id., *Cronologia*, cit., p. XCV), *I Birilli Politici* (Id., *Note ai testi*, cit., p. 922, nota 6), *Caricature politiche. Il Rosso* (Ivi, p. 1116, nota 11). Indicheremo più precisamente le ragioni di tali attribuzioni nella Parte Terza, cap. II, par. 1.

- 18) *Caricature politiche. Il fungo del 27 aprile* (30 agosto 1849-60)
- 19) *L'uomo che non si compromette* (30 agosto 1849-60)
- 20) *Caricature politiche. Il Rosso* (1 settembre 1849-60)
- 21) *Il Gesuita. Schizzi fisiologici* (23 aprile 1861)
- 22) *Il Faccendone. Fisiologia d'un tartufo* (16 dicembre 1862)
- 23) *Fisiologia del Ministero* (8 aprile 1863)
- 24) *Fisiologia dell'Uovo* (14 aprile 1863)
- 25) *Studi sociali. Gli zii* (5 novembre 1863)
- 26) *Studi sociali. Le serve* (5 novembre 1863)
- 27) *Studi sociali. I medici* (28 novembre 1863)
- 28) *Studi sociali. Le vedove* (28 novembre 1863)
- 29) *Il Prete* (26 dicembre 1869)⁴⁵⁹

Nella descrizione della struttura e dei procedimenti utilizzati in queste fisiologie useremo, come si diceva, il modello di descrizione tracciato nel terzo capitolo della Parte Prima di questo lavoro.

La struttura non è sempre uniforme, ma, come anticipato a inizio paragrafo, abbiamo utilizzato il criterio categoriale per isolare questi testi. Si può tuttavia rintracciare una struttura ricorrente, che fa della fisiologia un genere principalmente descrittivo: si tratta appunto della presentazione di una categoria attraverso l'elenco dei tratti caratteristici, esposti in modo caricaturale, al fine del riconoscimento-smascheramento. Tale struttura prevede un'introduzione, in cui generalmente si annuncia la motivazione della fisiologia per giustificare in qualche modo lo scritto, seguita da una massima o da un proverbio, talvolta alterati rispetto alla versione originale; da una brevissima introduzione alla categoria, che può concretizzarsi in una definizione o, seguendo un meccanismo antitetico, in un elogio della categoria opposta, come nel caso della *Fisiologia del Crociato*, in cui si legge in tono solenne:

⁴⁵⁹ A queste fisiologie bisognerebbe aggiungere: *I Contrabbassi in generale e il contrabbasso del Bottesini in particolare* (14 febbraio 1861) e *Appunti di un misantropo. La Donna* (25 marzo 1861), ma queste ultime vanno considerate come delle fisiologie de «Lo Scaramuccia», apparse infatti in questo giornale prima che su «Il Lampione» (cfr. *infra*, Parte Seconda, par. 2). Non a caso tali fisiologie rientrano nella sfera tematica delle fisiologie inserite nel «giornale omnibus»: quella delle categorie professionali o umane, non legate quindi all'ambito politico. Entrambe le fisiologie mantengono comunque il testo intatto; alla prima viene aggiunta solo la parte finale, satira personale contro il contrabbassista Giovanni Bottesini (1821-1889). All'elenco che abbiamo fornito manca anche *Lo Spegnitojo*, visto che è firmata «Sior Antonio Rioba», ed è dunque trasferita nel «Lampione» da questa testata veneta.

La mia fisiologia non parla di Voi o giovani coraggiosi, che volontari correste sui campi di Lombardia, e primi e soli deste un colore di nazionale a quella guerra che altrimenti si sarebbe dovuta chiamare guerra esclusivamente Austriaco-Piemontese; di voi che con eroica sofferenza duraste nei disagi del corpo e nelle amarezze d'un atroce disinganno e che finalmente costretti a retrocedere, tornaste alle case paterne laceri e rifiniti dalle dure fatiche, abbronzati dal sole, mutilati dal ferro nemico, senza una bandiera, senza un tamburo che vi rincuorasse nella marcia, raminghi, dispersi come un branco di codardi, che nel 29 maggio a Curtatone e Montanara avessero voltate vilmente le spalle al nemico senza sparare un fucile – A voi generosi figli d'una patria sventurata gloria, onore, riconoscenza eterna! Ma scherno, satira, fisiologia a quei pochi che vestirono le vostre onorate divise come un pretesto per liberarsi dai creditori, che si servirono della guerra dell'indipendenza come d'una scusa per intraprendere un viaggio di piacere; che invece d'accamparsi coi compagni d'arme, girarono per la Lombardia col nobile scopo di portare a mostra uno squadrone che non era pagato, di suonare degli sproni che non ebbero mai l'onore di toccare i fianchi d'un cavallo, che s'appuntarono la croce sul petto come passaporto per ficcarsi in tutte le case dove non fosse l'uso di fare il conto del desinare e della cena.

Nell'introduzione il fisiologista può anche rivolgersi direttamente al lettore o a un ipotetico interlocutore, seguendo la tendenza dialogica del giornale e del giornalismo umoristico in generale, nonché ricalcando una delle opzioni di ritratto previste dalle *physiologies* francesi. Succede ad esempio in *Birillo* (che viene ripubblicata nella seconda serie del giornale con il titolo di *I Birilli Politici*), attribuita al Lorenzini: «Mi domandi che cosa è il birillo. Devo rispondere sul serio, o in burletta? Ma no, ti risponderò a modo mio, senza lasciare a te la scelta, risponderò semi-buffo-serio-drammatico-tragico-comico-farsaico». Infine, ci si può rivolgere anche allo stesso giornale, come in *I Liberali Annacquati*, in forma di lettera al «Lampione»: «Ne conosci tu, *Lampione* mio? io sì, e molti. [...] Hai tu veduto quelle bandiere tricolori delle quali il verde è tanto sbiadito che a chi ben non le osservi rassembrano bianche e rosse? Tali sono i liberali annacquati».

La conclusione il più delle volte è assente, o meglio consiste in una semplice continuazione della descrizione portata avanti nel corpo della fisiologia. Quando essa è più nettamente presente, consiste in una battuta nella forma di 'profezia-maledizione', come nella *Fisiologia dell'Impiegato*,⁴⁶⁰ di cui tra l'altro la vignetta

⁴⁶⁰ Tra l'altro, la *Fisiologia dell'Impiegato*, come fa notare G. Rondoni (*Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., pp. 950-951), si riallaccia alla satira di Giusti contro gli impiegati granducali, presente ad esempio nella didascalia della vignetta *Dimostrazioni burocratiche* (30 ottobre 1848, si veda *infra*, Appendice, imm. 17): «Il sacco ha preparato... / Ma lasciami star

ribadisce il messaggio profetico, riproducendo graficamente la scenetta evocata a parole (si veda *infra*, Appendice, imm. 16):

L'impiegato ha veduto fin'adesso tranquillo e sicuro avvicinarsi le fasi politiche, perché la rivoluzione che ha rovesciato il vecchio edificio non è caduta sopra il suo capo. Ma forse i bei tempi di prima sono spariti anche per lui. La voce popolare, la stampa, le Camere gli preparano un diverso avvenire. Forse una sventura più orribile lo minaccia, quando alla cassa della depositaria troverà un ritardo alle sue riscossioni. Pietrificato all'annuncio tremendo mi sembra di sentirlo esclamare, anche il dì sedici non è più un giorno buono!!

Se presente, la conclusione può consistere altresì in un elogio di senso antifrastico, cioè in stile eroicomico, secondo un'opzione praticata nel corpo delle *physiologies* francesi (ricordiamo *L'épiciier* balzachiano).⁴⁶¹ Succede in *Il Faccendone*, in cui l'iperbole antifrastica (poi svelata come tale) si ricollega all'incipit, che appellava il tipo «il mio eroe»:

Immagine perfetta di Dio sopra la terra, egli si trova in ogni luogo; egli vede tutto; il passato, il presente e l'avvenire se non vede, lo indovina. Rivede a tutti le buccie ed egli vuol farsi credere una specie di diavolo zoppo, uno spauracchio da far strabiliare soltanto i bambocci paurosi della versiera, o donniciole sgomentate. Per me credo fermamente, che nemmeno il Campo-santo sia asilo sicuro delle assidue ricerche del faccendone!

Ancora, la conclusione può svolgere un invito a diffidare delle apparenze esteriori in cui si manifesta la categoria, riassumendone rapidamente i tratti, come ne *I Liberali Annacquati*:

Oh, non fidarti, caro *Lampione*, di coloro che hanno il sorrisetto obbligato, la strizzatina d'occhio per abitudine, la stretta di mano sottecche, le reticenze obbligate, le parolette di doppio senso, e che in conversazione stan sempre al di sotto del corista; non te ne fidare, ti prego, perché sono liberali annacquati, tricolori sbiaditi, che guai a noi, diverrebbero gialli e neri sputati se le cose nostre volgessero al peggio.

Infine, nella conclusione ci si può rivolgere direttamente alla categoria, attuando l'ennesima trasformazione caricaturale, come nel caso de *I Curiosi*.

qua; / Son uomo ed impiegato / Viva chi pagherà»; *Il Gaudente* invece ricorda i personaggi giustiani Taddeo e Veneranda (Ivi, p. 955).

⁴⁶¹ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.1.1.

Il corpo della fisiologia consiste nella descrizione della categoria, nel suo ritratto-identikit caricaturale-tipizzante al fine del suo riconoscimento-smascheramento all'interno della selva sociale. Naturalmente, è nel corpo della fisiologia che viene sfruttato maggiormente tutto il repertorio caricaturale, e in cui si manifesta quella novità procedurale che abbiamo messo a fuoco nel modello di descrizione fornito nella Parte Prima. Ci riferiamo alla generalizzazione paradossale consistente nell'azione contemporanea della tendenza particolarizzante e di quella generalizzante. Anche nelle fisiologie italiane le procedure derivanti dal ritratto caricaturale si confermano essere quelle più presenti: dalla riduzione sineddochica (a cui segue spesso l'iperbole) a partire dal titolo, passando per il contrasto con conseguente riduzione caricaturale, fino alla trasformazione, nel senso di animalizzazione o materializzazione degradante (mediata o no dal paragone degradante). Un'altra grossa parte di procedimenti deriva proprio dalla novità rappresentata dal genere, e quindi dall'azione parallela di tendenza particolarizzante e tendenza generalizzante, secondo un meccanismo umoristico propriamente 'fisiologico'. Si tratta di: elenco, anche in forma anaforica, casistica situazionale di apparizione, divisione (mai veramente esaustiva) tra specie e sottospecie e indicazione delle categorie 'compagne', 'descrizione-non descrizione' (di senso quindi tautologico), ricorso all'aneddoto particolarizzante, nonché il procedimento più presente in assoluto, e cioè la descrizione – che parodizza la storia naturale – della categoria umana come fosse una specie animale, dunque con l'indicazione di età, attività scandite per parti del giorno, vestiario, abitudini, frasario tipico, esempi di azione, *modus agendi*, stato civile. Quest'ultimo può dirsi dunque il procedimento maggiormente caratterizzante il genere, che rende infatti lo scritto immediatamente riconoscibile come una fisiologia.

Altri procedimenti derivano dalla tradizione più generalmente satirico-caricaturale (la seconda forma della caricatura letteraria da noi descritta nella Parte Prima): la palinodia, i giochi di parole, il ricorso ai simboli, la prospettiva straniente, l'antifrasi anche in forma di elogio iperbolico in stile eroicomico. È in generale da ascrivere a questa tradizione l'intento generale di queste fisiologie, quasi tutte alludenti alla politica e all'attualità in senso satirico.⁴⁶²

Infine, un'altra parte di procedimenti va ricollegata alla linea umoristica di scrittura praticata in questi giornali, e dunque: la digressione, il coinvolgimento dei lettori, la contaminazione tra i generi.

⁴⁶² Per tutti questi procedimenti, cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II.

Tenendo presente quanto detto, può essere utile adesso leggere per intero una fisiologia, tra quelle che più si avvicinano al modello formale appena descritto. Selezioniamo dunque la prima in ordine cronologico, la *Fisiologia del Codino*, attribuita a Collodi:

Il nome di codino è oggi molto impropriamente regalato ai ferri smessi di polizia, agli stipendiati dell'Austria e simili lordure. Il Codino rappresenta in società un essere rispettabile come tutti gli altri esseri, ed è perciò che ci siamo presi la briga di schizzarne la fisiologia coll'intendimento di fare un bene all'umanità, e al Vocabolario della Crusca, quantunque questo abbia cessato di far parte dell'umanità, ed abbia cominciato a partecipare dell'eternità. – Il nome di Codino non porta sempre implicita la necessità della coda, nella stessa guisa che il nome di studente non porta implicita la necessità dello studio. Il Codino propriamente detto è un uomo d'una certa età, e d'una certa statura come tutti gli altri uomini. Nato, cresciuto e potato alla scuola del secolo decimottavo, invece di morire col secolo, volle entrare nel decimonono, portando seco i calzoni corti, la lucerna e la coda – Affezionato a questi simboli della sua religione giovanile, non sapeva abbandonarli, per adattarsi alle nuove mode del secolo nuovo, finché un giorno, passando di piazza, certi monelli lo fischiarono, lo molestarono, e lo condannarono a mutar abito, e a vestirsi secondo l'uso corrente. – Bisogna convenire che il Tribunale dei monelli per i piccoli delitti di questo genere, è un tribunale senz'appello. – Il Codino, che fino a quel giorno era stato un uomo pacifico, cominciò a prendere un'antipatia seria contro tutti i monelli, e così per associazione d'idee contro tutta la nuova generazione. – Ecco suppergiù sciolto il gran problema perché i Codini lodano sempre i tempi e gli uomini d'una volta, e deplorano continuamente il libertinaggio e la perdizione della gioventù de' nostri giorni. – Il Codino può appartenere a tutti i ranghi della società, ma per lo più è un impiegato regio d'uno di quei dicasteri dove gli affari sono una scusa per gli impiegati, come gli impiegati sono una scusa per gli affari. Conta 35 o 40 anni di servizio, ma difficilmente accetta il riposo perché il suo principio è quello di servire fino alla morte. Il servizio è divenuto per lui un modo d'essere, né saprebbe a nessun costo rinunciare agli incerti del suo impiego, che sono quelli di scappellarsi, inchinarsi, prostrarsi ai Superiori, bearsi di tanto in tanto nell'aspetto d'un'Eccellenza, anche non eccellente, e fare il solito sonnellino di cinque ore nella poltrona dell'Uffizio. – Se prende moglie, farà voto di castità la mattina stessa delle nozze, e dopo sette mesi gli nasce un maschio, bello come un sole – Se resta celibe ama le donnette allegre e tiene in casa una o più serve che avranno tutti i difetti, eccettuato quello di esser vecchie. – Il Codino non trova al mondo uno stato meglio ordinato dello *statu quo*. Le concessioni, le guarentigie, i diritti di elezione, la sovranità popolare, son tutte cose che gli guastano il sonno e gli producono i capo-giri. Riconosce allora ciecamente ogni autorità costituita per la grazia di Dio e non per la grazia dei popoli. – Vede di mal occhio la Costituzione perché non sa intendere come i popoli possano aver l'arroganza di chieder ragione ai Ministri e a' Principi, quasi che i Ministri e i Principi fossero obbligati a ragionare – e specialmente coi popoli. – Aborre la libertà

della stampa per il solo motivo che manca di rispetto verso i superiori – non è nemico del suo paese ma neppure sa concepire come ventiquattro milioni di uomini si disperino tanto per uno stivale geografico, e perché si debba far tanti sacrifici per la libertà e per l'indipendenza, mentre egli, se per disgrazia restasse libero e indipendente, morirebbe dopo cinque giorni di consunzione – Secondo certi suoi dati sicuri, la Repubblica in questo mondo è il prognostico del Giudizio Universale. Ma l'idea del Caos lo spaventa, e certo non vi può essere un'idea più terribile di questa per un uomo che spira l'ordine e la tranquillità da tutti i pori. Il suo spirito è afflitto, la sua anima è desolata, ma il suo stomaco è sano, e malgrado i dispiaceri di tante Concessioni e Motuproprii, spera di toccare santamente il 1890 dell'era cristiana.

Come si vede, la struttura è quella standard: con un'introduzione che giustifica la fisiologia e il corpo dedicato al ritratto del codino. La conclusione è assente: la parte finale del testo rappresenta semplicemente una continuazione del corpo, contribuendo ulteriormente alla riduzione caricaturale della categoria. I procedimenti utilizzati sono quelli della riduzione sineddochica a partire dal titolo, e quindi dal nome della categoria, che lo riassume in un attributo, il codino, simbolo dei retrogradi, dei passatisti, coloro che restano indietro e quindi immobilizzano l'avanzamento della nazione. Segue una descrizione tautologica («Il Codino propriamente detto è un uomo d'una certa età, e d'una certa statura come tutti gli altri uomini»), che parodizza la scienza, non fornendo in effetti alcun tipo di descrizione; e un elenco di tre simboli («i calzoncini corti, la lucerna e la coda»), che rende immediatamente riconoscibile il tipo. Poi, una parentesi aneddotico-narrativa in cui si racconta l'origine della ragion d'essere del tipo, il quale diventa lodatore dei tempi passati perché preso in giro dai monelli, rappresentanti per eccellenza del presente e annunciatori del futuro. L'aneddoto contribuisce dunque a smontare la categoria, a ridurre il suo spessore, se ancora ce ne fosse bisogno. All'interno di esso si situa anche una breve parentesi digressiva sul Tribunale dei Monelli, in cui l'io scrivente finge, secondo il meccanismo della palinodia, di aderire alle ragioni della categoria, ammiccando sottilmente al lettore. Dopo l'aneddoto, l'indicazione generalizzante del lavoro prevalente – con gioco chiasmico di parole («dove gli affari sono una scusa per gli impiegati, come gli impiegati sono una scusa per gli affari»), l'elenco delle caratteristiche tipizzanti (la propensione al servizio, l'adulazione dei potenti, di nuovo con gioco di parole fondato sulla paronomasia: «un'Eccellenza, anche non eccellente»), la casistica (i vari «se»), che contribuisce a fornire un effetto di scienza, e ancora un elenco dei suoi nemici (la Costituzione, la libertà di stampa) e delle sue speranze (la tranquillità).

Possiamo ora passare a una rassegna esemplificativa dei procedimenti utilizzati nel corpo delle fisiologie, considerando anche la rarità e il difficile reperimento di questi testi. Nella nostra rassegna proveremo a indicare la tradizione da cui derivano i diversi meccanismi.

Tra i meccanismi legati alla tradizione del ritratto caricaturale, la riduzione sineddochica – corrispondente al meccanismo della selezione, al quale spesso segue l'ingrandimento iperbolico – è presente quasi in tutte le fisiologie: pensiamo agli «occhietti furbi» della gesuitessa in cui si condensa l'attributo fondamentale del bigottismo, e dunque il contrasto tra l'ideale della sua condizione e il reale suo svolgimento (ricordiamo il meccanismo caricaturale della ricerca del contrasto); al crociato, riassumibile nella formula (ricordiamo i tipi di Forster)⁴⁶³ del «volontario, senza volontà d'andare alla guerra»; all'opportunisto riassunto dallo stesso titolo in colui che cambia bandiera a seconda del tempo, e ribadito dalla formula «è monarchico e repubblicano, è moderato è democratico, è progressista, è retrogrado, tutto in una volta. La sua divinità è il tempo»; al ragazzo, «rivoluzionario per essenza»; al demagogo, il cui principio tipizzante è «una popolarità, qualunque sia»; ai medici, «visitatori indefessi delle loro aderenze, che qualche volta per illudersi chiamano pratiche, e principalmente degli ammalati: direi quasi che vorrebbero vedere tutto il genere umano indisposto»; al *Rosso*, *L'uomo che non si compromette*, *Il Gaudente*, *il Faccendone*, *Il fungo del 27 aprile*, riassunti nel titolo della fisiologia.

Un altro procedimento collegato al ritratto caricaturale è la descrizione tripartita, che riassume la categoria in una sola e breve frase, o elenca tre caratteristiche salienti, o accumula tre paragoni. Si tratta di una novità delle fisiologie italiane, da ascrivere di nuovo al meccanismo caricaturale della selezione-iperbole, o selezione con iperbole. La troviamo ad esempio ne *Il Faccendone*, «una specie di gazzettino del giorno, un taccuino pieno di curiosità, un foglietto imbrattato come un registro di Polizia», o ne *I Canonici del duomo*, in cui peraltro si può notare la grande attenzione posta dalle fisiologie alle caratteristiche del vestiario, secondo il modello balzachiano del *Traité de la vie élégante*:

Il canonico ha le sue distinzioni, che consistono 1° in una ricca prebenda, 2° nell'obbligo di esser ciuco, per cui il famoso Fracassini ben diceva

Ove poteva star così michione
Meglio che fra i canonici del Duomo.

⁴⁶³ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.1.

3° nel vestire con calze paonazze, roccetto rosso, nappa al cappello *idem* (distinzione però che adesso è stata abolita per timore di non passar per repubblicani) e in una croce d'oro che sta a dimostrare come gli illustri prelati son preparati anche essi come buoni cristiani a portare la sua croce, purché essa sia dell'amato metallo idolo del suo cuore. È da notarsi che a questa distinzione essi sono tanto attaccati che ricusarono di spogliarsene persino per soccorrere la patria all'epoca della guerra d'indipendenza.

In quest'area di procedimenti si inserisce anche il paragone degradante – da ascrivere al meccanismo caricaturale della metamorfosi deformante –, ben esemplificato da *I Liberali Annacquati*, in cui si legge: «Interrogati fanno la loro dichiarazione di fede politica, come il signorino uscito di fresco dal collegio, o di sotto la ferula del pedagogo, fa la sua prima dichiarazione d'amore ad una donna di quarant'anni»; oppure da *Il Faccendone*, fisiologia che presenta un vero e proprio accumulo di paragoni. Questi realizzano continue animalizzazioni e materializzazioni in senso di climax, introducendo anche contaminazioni mitologiche:

Leggiero come uno scoiattolo si arrampica per tutti gli alberi genealogici, si interna a guisa di tarlo nei segreti delle alcove, delle sale, delle cucine; discorre a dilungo con sussiego di uomo stufo d'amorazzi, di pettegolezzi, d'opinioni. [...] È una specie di gazzettino del giorno, un taccuino pieno di curiosità, un foglietto imbrattato come un registro di Polizia. Specie d'Argo i cui occhi si rivolgono a cento opposti oggetti, le cui cento coscienze si vestono di altrettanti colori per poter conoscere l'altrui. Uccellatore, spesso uccellato: cacciatore non di rado preso alla civetta, ei vive, ciarla, mescola intrighi; la fa all'uopo di portavoce, d'ambasciatore, da mezzano, ma più spesso da sbarazzino.

La trasformazione, oltre che animalizzante, può assumere anche la forma di materializzazione esplicitamente svelata, come in *Birillo* (poi *I Birilli Politici*), testo attribuito a Collodi. Qui tale meccanismo riassume il senso della categoria e quindi funziona anche come riduzione sineddochica di essa a un unico tratto, quello della mancanza di equilibrio, del cadere e del rialzarsi continuamente. Si tratta, fuor di metafora, del trasformista politico, il voltagabbana:

Il Birillo politico, poi, ed è quello di cui voglio parlarti più apertamente, è un coso piramidato come il birillo fisico, ma in senso inverso; giacché è più largo di testa che di base, quindi non ti so dire quanti colpi ha battuto e batte continuamente per terra. – La testa, come ti puoi immaginare, è piena di tutt'altra sostanza che di spirito, è una testa piena di materia.

L'animalizzazione (stavolta diretta e non mediata dal paragone) è presente anche in *Struzzi*, una breve fisiologia molto particolare che utilizza il meccanismo della proiezione in altri mondi, in questo caso quello della luna, per alludere del mondo del giornalista e del lettore e alle categorie in esso presenti:

Nel mondo della Luna vi è una provincia abitata da alcuni struzzi – Sui generis – Questi struzzi hanno due gambe come gli altri struzzi, hanno collo, occhi, ec. alcuni di essi hanno il becco altri no a seconda dell'età e della condizione di scapolo o di ammogliato, quello però che tutti hanno sì è una bocca stralarga, pancia *monstre*, e sono capaci di mangiarsi una fornata di pane, che servirebbe a sfamare un migliaio di poveri uomini – I nostri struzzi (dico nostri per così dire) non hanno ali, perché non sono capaci di levarsi dal fango di cui son composti – Quel che hanno di superiore agli struzzi di quaggiù, è una scioltezza di lingua, piuttosto rispettabile, benché taluno di questi sia nemico capitale del buon senso – [...] Insomma la provincia degli struzzi nel mondo della luna è una vera torre di Babele, e se non vi fosse una quantità di struzzi galantuomini chi sa come la sarebbe andata a finire. Quanto alle spese per tutti questi cervelli come potete figurarvi sono incalcolabili. – Anzi, si dice che il Ministro delle Finanze di quel regno sia per dichiarar fallimento se gli struzzi consumatori non battono per tempo la loro ritirata.

Come abbiamo già osservato nella Parte Prima, il procedimento dell'animalizzazione riunisce la tradizione del ritratto caricaturale alla parodia delle scienze naturali: è il principio-teorico di base delle fisiologie, le quali infatti trattano l'uomo come una specie animale, a imitazione parodica del libro di storia naturale o di zoologia. Nei casi sopracitati, l'animalizzazione viene usata in senso prevalentemente caricaturale nella direzione della metamorfosi degradante, ma in alcuni casi la parodia della storia naturale o della classificazione zoologica si fa più evidente, come nella *Fisiologia del Ministero*, in cui del ministro della marina si scrive che «è un tale che appartiene alla famiglia delle nottole, epperò tutte le volte che si parla di nominare una commissione d'inchiesta per verificare il vuoto della marina e per fare scaturire la luce, minaccia di andarsene».

La parodia della storia naturale può consistere in una citazione o anche in un'allusione più esplicita al suo lessico, sempre secondo il meccanismo dell'assimilazione dei tipi umani a specie animali. Succede in *Il nuovo Codino*, attribuita al Lorenzini per stile e temi: «Quelle specie fossili che due o tre mesi fa si chiamavano codini ora non esistono più, o se esistono, si mostrano a dito come antichità da Museo, come scavi di Pompei e di Ercolano». In *Le serve* si applica il meccanismo parodico alla classificazione zoologica. Quest'ultima fisiologia, tra

l'altro, fa parte della rubrica *Studi sociali*, del secondo «Lampione», la quale presenta per ogni articolo due brevissime fisiologie. Pur nelle sue ridotte dimensioni, questo testo esibisce l'interessante elemento dell'analogia storica e letteraria, che serve a descrivere nel senso dell'iperbole antifrastica (e dunque eroicomica) la categoria:

Le serve sono i più indomabili fra gli animali conosciuti ai nostri tempi.

Secondo alcuni la serva sarebbe della famiglia dei muli – vista la fermezza del suo carattere.

Secondo altri di quella delle scimmie – per le sue rare disposizioni all'imitazione; qualcheduno le troverebbe qualche somiglianza coi pappagalli, almeno nella facilità con cui ripete ciò che ascolta.

Un mio amico sostiene che la serva appartiene alla specie dei gatti per la sua ripugnanza ad affezionarsi a chi l'alimenta... e per qualche altra ragione.

[...] Aggiungerò soltanto che potrebbero dirsi le Egerie dei Parrochi. Come Numa Pompilio s'ispirava a Egeria nei boschi, così qualche Don Abbondio si ispira in cucina, fra le casseruole e le pentole, alla vista d'una maliziosa Perpetua.

Come abbiamo detto, tra i procedimenti più vicini alla parodia della scienza naturale e della zoologia, tra la generalizzazione e la particolarizzazione, vi è la divisione in specie e sottospecie, a cui talvolta si collega la casistica situazionale di apparizione del tipo, parodica perché non veramente esaustiva, oltre al fatto che tratta le tipologie umane e professionali come delle specie animali. Ne possiamo osservare un esempio nella *Fisiologia dell'Impiegato*. Si noti anche, nella seguente citazione, la satira contro il matrimonio, altro bersaglio ricorrente nel giornalismo umoristico, derivato molto probabilmente dall'influenza di Balzac e delle sue *physiologies*:

L'impiegato può esser ammogliato, o celibe. Peraltro, osservazione fatta, si ritrova che maggiore è il numero dei primi. Forse la ragione di questo fenomeno sta nella vita eguale e monotona che uno schiavo della finanza è abituato a passare in un bugigattolo buio e senza aria; e voi capite benissimo che l'abitudine e la monotonia sono quasi sempre indispensabili compagne del matrimonio. Del resto gli ammogliati facilmente si riconoscono dalla loro diligenza, e dall'assiduità con la quale vanno tutti i giorni all'ufficio. Il celibe poi, allegro e spensierato qualche volta si scorda volentieri dell'impiego, ed ama piuttosto correre il gran mondo. [...]

Dopo queste classazioni una figura più giovanile di tutte le altre si presenta allo sguardo ed è l'apprendista – L'apprendista è per l'amministrazione ciò che negli ordini religiosi è il noviziato. La prova è forte, e fa conoscere che non è possibile a tutti il sopportare senza disgusto e con rassegnazione la dura somma.

Leggiamo un altro esempio di casistica e divisione in specie ne *Gli zii*, di nuovo con allusione parodica alla zoologia:

Gli zii sono di due specie: zii *naturali* e zii *artificiali*.

Gli uni e gli altri possono essere tanto *sterili* che *produttori*.

Lo zio naturale od è avaro o generoso.

Se inclina all'avarizia, ingrassa facilmente ama la solitudine e teme oltremodo un suo nemico naturale detto nipote, che gli conta i giorni e le ore di vita aspettando impaziente la sua morte. [...]

Se inclina alla generosità, immagrisce a vista d'occhio: ma prova la dolce consolazione di vedere i parenti che impinguano. [...]

Uno zio artificiale non vive senza la nipote e rare sono le circostanze in cui si trovi all'ablativo assoluto. Ha sempre le tasche ben munite, o per propria o per altrui ricchezza; perché trova sempre un parente sussidiario che in grazia della bella nipote lo toglie alle sue angustie.

Ancora, in *Struzzi*: «Vi sono poi molti struzzi ambiziosi, e questi sono i più demagoghi, i quali però finiscono con l'esser beccati dai loro confratelli. Vi sono degli struzzi avventurieri, vi sono degli struzzi mercanti di tutti i generi, insomma tutti si industriano a fare qualcosa purché non faccia il callo alle mani e produca il desiderato metallo». Per quanto riguarda la classificazione in specie, può succedere che la fisiologia si esaurisca totalmente in questo procedimento, come per *I Curiosi*, di cui riportiamo un estratto:

Dopo la specie dei curiosi sapienti, succede naturalmente quella dei curiosi sciocchi. [...]

È una specie che non sarebbe di cattive intenzioni. Ella ha nelle viscere una fame ardente insaziabile di novelle, che ricevute se le consuma, e le divora come i polmoni divorano l'ossigeno. Questi curiosi non ci riguardano: pensi a liberarsene chi ha avuta la mala fortuna di ritrovarsi fra piedi.

Vi sono i galoppini politici che per i caffè e pei luoghi privati e pubblici come tanti merciai raccolgono notizie politiche e di guerra dalle corrispondenze, dai giornali, dai bullettini, e vere o non vere, o buone o cattive, le raffazzonano le impastano, e le portano le diffondono, le diramano gloriosi e trionfanti di essere i primi. [...]

Una nuova specie o varietà di curiosi è scappata fuori dopo il nostro risorgimento politico: i curiosi politici, delle strade, e delle piazze, che si accalcano dietro al popolo generoso e gridano ora morte a Cristo, ora morte a Barabba. Almeno si contentassero di vedere soltanto. No: vogliono urlare anche a patto di guastare spesso e volentieri le più belle, e solenni dimostrazioni.

L'aspirazione enciclopedica sempre fallimentare può essere allusa anche dalla formula «Io non mi perderò nel...», che ricorda quella francese «Nous n'en finirions pas si...»,⁴⁶⁴ e che annuncia quindi da subito l'impossibilità della completezza enciclopedica in relazione al tipo descritto. La si può leggere in *Le serve*: «Io non mi perderò nel cercare le declinazioni e le analogie di questi individui, né ad assegnar loro una classe; sarebbe troppo ardua l'impresa».

Sempre all'interno dell'area della parodia della scienza naturale e delle scienze e pseudoscienze affini, si può annoverare la 'descrizione-non descrizione', una novità introdotta dalle fisiologie italiane. La troviamo ne *Il Gaudente*, anonima ma attribuita al Lorenzini, di cui si dice, come a voler rimarcare che in realtà l'attributo che conta per la descrizione è unico e riassunto proprio dal titolo della fisiologia:

Il Gaudente o sant'Ermolao è per lo più una macchina semovente con un paio di gambe per camminare, con un paio di mani a beneficio specialmente della bocca, e con una testa per figura. Appartiene a tutte le classi della Società, a tutti i paesi. Non ha patria, non ha nemici, né amici, non ha né antipatie, né simpatie; tutti questi vuoti sono riempiti però dal sentimento dell'appetito.

Sempre in questa fisiologia viene introdotta, all'interno della descrizione, una scena con didascalie per dimostrare l'indifferenza della categoria alla politica.

Ma, come abbiamo detto, il procedimento più caratteristico e più frequente da inserire in quest'area è il ritratto-identikit, con lo scopo di facilitare il riconoscimento/smascheramento del tipo. Esso si sostanzia nell'indicazione delle abitudini (talvolta scandite per orari), età, stato civile, luoghi frequentati, caratteristiche fisiche e di vestiario, casistica situazionale di apparizione. Facendo cozzare generale e particolare, la categoria viene quindi ridotta a un unico individuo. Ad esempio, nell'incipit della *Fisiologia dell'ex Vicario Regio*: «L'ex Vicario è un uomo di circa 55 anni, ha una faccia rotondetta, non porta baffi, soltanto tiene le fedine allungate fino alla metà delle guancie». Oppure, nella *Fisiologia della Gesuitessa*:

La Gesuitessa propriamente detta è una donna fra i 35 e i 40 anni, abbigliata con un certo gusto, con certi occhietti furbi, che sebbene per abitudine tenga chinati a terra, o distratti pure quando si fissano nel volto d'un uomo dimostrano una certa tendenza

⁴⁶⁴ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 1.

quasi contraria alla castità, e svelano un'anima non tutta aliena dalle bizzarrie d'un'avventura galante. Pettinata semplicemente, si cuopre i capelli d'una cresta d'un taglio severo. Grassoccia, e piuttosto colorita fa conoscere che i cilicii e le penitenze non le sfiorano gran cosa la salute né la bellezza, fa vedere col suo modo di vestire e nel suo portamento che si può avere l'anima di Taide e l'esteriore devoto d'una pinzochera, e che nel medesimo tempo si può servire a Cristo, e al diavolo.

Sempre nella stessa fisiologia e di nuovo facendo cozzare generale e particolare, si procede a un elenco delle azioni caratterizzanti il tipo, scandite per i giorni della settimana:

Non passa giorno che non vada alla messa; il lunedì ne sente una, il martedì due, il mercoledì tre, e così via di seguito infino alla Domenica, in cui ne sente 7 in venerazione delle 7 trombe, in memoria dei 7 dolori, in onore dei 7 sacramenti, per la paura dei 7 peccati mortali. Due volte la settimana si confessa, e si comunica; il martedì e il venerdì. In questi due giorni dedicati all'esercizio d'opere di carità cristiana, visita gli ospedali, passa di volo dal letto degli infermi, e cinta d'un candido grembiale percorre una decina di volte le corsie, e dopo aver lasciato qualche elemosina, di molte parole, e di pochi denari a ciascuno ammalato s'avvia alla porta dove l'aspetta la carrozza. Tornata a casa e preso un breve riposo non senza pensare a confortarsi lo stomaco con una tazza di ristorante cordiale e con un bravo bicchierino di bordeaux si porta nell'Oratorio dove l'aspetta un reverendo Padre tutto azzimato con un visino tutto spirante giulebbe e compunzione. [...] La sera si raccoglie in sua casa una brillante e numerosa conversazione, dove si parla liberamente di tutto; di teatri, di balli, di canti, di amori, dove la gesuitessa ed altre pietose signore che pensano come lei tendono lacci alle incaute giovinette, zimbellano li inesperti adolescenti, e preparano vittime alla tenebrosa congrega.

Le attività possono essere anche scandite per le diverse parti del giorno, come per *Il Faccendone*: «Di buon mattino, se ne va a zonzo quanto è lungo e largo il mercato. Là osserva chi e quanto spende; nota, commenta, rumina, almanacca. Spia ogni atto, ascolta ogni motto, e in mezzo alle spinte della folla si caccia mogio mogio; va dove la corrente il trascina tutto occhi, tutto orecchie». Altre volte si indica, sempre per facilitare il riconoscimento, il frasario tipico, come per l'opportunista: «Colla scusa del tempo, l'Opportunista si acconcia senza scrupolo a qualunque bandiera. Dicendo: i tempi non sono maturi, egli si rannicchia quest'oggi paurosamente sotto il vessillo dei moderati: domani succede una rivoluzione a Vienna, egli, annunciando che i tempi sono compiuti, si fa apostolo dell'idea democratica, e grida eroicamente: avanti!»; o in *Panorama femminile*:

Rapporto al morale potete figurarvi qual possa essere quello di una Aristocratica esosa che pose in ridicolo i sacri nomi di patria, e d'indipendenza, e che corre di qua e di là chiedendo alle amiche, e più agli amici, i quali accettano quotidianamente la colazione: «Che fa questa canaglia? Quante ha da durare? I Tedeschi arriveranno presto per rimetter l'ordine? Dio voglia che si torni al più breve allo stato di quattro anni fa... Benedetto quel tempo! balli, teatri, corte, pranzi, cene, e se si usciva non ci veniva tolto il rispetto come fanno ora questi birbanti di democratici, che vogliono rubarci, assassinarci.

Il ritratto-identikit, tra il particolare e il generale, può essere talvolta corredato dall'indicazione dei luoghi in cui poter trovare la categoria in base alle varie ore del giorno, come in *Il Bullettinaio*: «La mattina lo vedete ansioso attendere alla distribuzione dei giornali, alle stamperie, per tutto ove si pubblicano notizie straordinarie – la sera stanco, affiochito lo trovate nelle bettole a consumare quelle poche crazie, che ha guadagnate a prezzo dei suoi polmoni»; o nella *Fisiologia dell'Impiegato*, in cui si indica la strada in cui trovare una varietà del tipo: «L'impiegato celibe lo troverete tutti i giorni in Via Calzaioli, ed ai passeggi più frequentati elegantemente vestito, ed affettando i modi del giovane ricco». Altre volte si vuole fornire una piccola storia della categoria, rimarcando quindi la sua prevedibilità in senso ancora una volta tipizzante (caricaturale e insieme 'scientifico-generalizzante'), come nella *Fisiologia della Gesuitessa*:

Forse su i primi anni della sua giovinezza si sarà lanciata allegramente nel mondo senza maschera al viso, ma i consigli della bona genitrice, le pratiche del rugiadoso amico di casa l'avranno guadagnata alla causa e ammaestrata alla scuola del bigottismo e dell'ipocrisia. [...] La Gesuitessa ben nutrita, ben mantenuta, conserva fino a 50 anni la freschezza delle sue carni, e il nero de' suoi capelli. Giunta a questa età a misura che cammina per la vecchiaia crescono sempre più le pratiche di pietà, e cessando di esser galante, con gli uomini del gran mondo il suo cuore s'intenerisce maggiormente per qualche reverendo dell'Ordine, o per un vecchio prelato.

All'interno dell'area dei procedimenti derivanti dalla tradizione più generalmente satirico-caricaturale, i giochi di parole (fonici o semantici) risultano parecchio frequentati. Per l'impiegato, ad esempio, si scrive: «più in là comincia l'uomo di stato, che invece di servire al paese, il paese serve a lui»; per la *Fisiologia del Ministero*: «Ministro dei lavori pubblici è un neo-conte che in altri tempi contava di saltare il fosso, e che presentandosi l'occasione, mostrerà di saperlo effettuare»; ancora per la *Fisiologia dell'Uovo*: «L'uovo è padre di tutte le cose; nulla si può produrre senza uova, così dice Bacone, perciò non dobbiamo mera-

vigliarci se i francesi non producono niente: essi sono Galli!», oppure per il crociato: «siccome ha molto genio per la poesia, crede di avere un diritto per entrare nel Corpo del Genio». Anche il meccanismo della palinodia è molto frequente, come in *Il Demagogo*:

Difatto, a che cosa giovano i diritti d'elezione, di petizione, d'associazione, la Guardia nazionale, la rappresentanza parlamentare e tutti i corollarj dello Statuto, quando a un pover uomo come il nostro demagogo, non è permesso di impancarsi presidente del Governo, di eleggersi ministro col portafoglio o senza, ma con la provvisione, di condannare al carcere perpetuo tutti i creditori, di proclamare la fratellanza e far fucilare tutti coloro che non sono fratelli, di bandire l'uguaglianza e far impiccare tutti gli uomini che non vogliono essere uguali, di dare l'ostracismo ai ricchi e restar solo a nuotare nelle ricchezze di tutti?

Il Demagogo puro-sangue ha ragione, – questa sarebbe la vera libertà...

Come si vede dagli esempi, il ritratto caricaturale, e quindi il genere descrittivo, risulta quello più presente e, rispetto alle *physiologies*-libretti francesi, in cui – soprattutto considerando la maggiore lunghezza (si tratta appunto di piccoli libri) – i frammenti di diversi generi si intersecavano tra loro, le fisiologie giornalistiche del «Lampione» mischiano meno i diversi generi. In questo senso esse si avvicinano maggiormente alle *physiologies* francesi apparse sui giornali, anche se presentano una struttura più uniforme rispetto a queste ultime. È piuttosto l'unione di più fisiologie incentrate sulla stessa categoria a realizzare spesso una mistura di generi, come nel caso della categoria del codino, il passatista retrogrado, bersaglio preferenziale di moltissimi articoli e vignette del «Lampione». Per questo motivo abbiamo scelto di considerare i diversi testi su di esso come un'unica fisiologia, raggruppando quindi quattro articoli (tutti attribuiti a Colodi), di cui uno è inserito nella seconda serie del giornale. Il primo consiste in una fisiologia dalla struttura-standard, il secondo si struttura in forma di lettera che si immagina inviata da un codino al giornale per la paradossale proposta di aggiunta di altri tre attributi alla categoria, il terzo tratta della trasformazione (più formale che sostanziale) della categoria a causa della nuova ossessione della guerra, il quarto è in forma di dialogo senza introduzione. In quest'ultimo caso, l'indicazione titologica risulta fondamentale per comprendere l'intento tipizzante rivolto verso la categoria. Tuttavia di nuovo, seguendo la particolarità del genere, la tendenza generalizzante (e categoriale) cozza con quella particolarizzante poiché proprio il genere del dialogo particolarizza, vincolato com'è a una situazione, a due personaggi, al qui e ora. In questo caso l'intento caricaturale è raggiunto

soprattutto dalle didascalie, gli a parte smascheranti che descrivono i gesti macchiettistici del codino. Notiamo inoltre lo sviluppo narrativo del dialogo in una brevissima storiella:

- Che c'è di nuovo?
- A settimana nuova, abbiamo *quegli amici* a Firenze!...
- (*Rizzandosi in piedi dalla gioia*) Dite il vero, o burlate?...
- [...]
- E quando verranno?
- Presto. L'Austria ha portato l'esercito a novecentomila uomini...
- (*Si dà una fregatina alle mani per la contentezza*)
- [...]
- Abbasso Costituzioni, Guardie Civiche e tutte le altre porcherie...
- (*Si lecca i labbri*)
- Il Granduca tornerà qui, accompagnato dalla Regina d'Inghilterra, dal papa, dall'Imperatore di Russia, dal re di Prussia, e...
- (*Comincia a ballare come un ragazzo!*)
- Amnistia per nessuno!
- (*Si rilecca i baffi.*)
- Il Ricasoli sarà esiliato in Siberia...
- (*Salta al collo dell'amico, e per eccesso di gioia, gli morde una gota.*)
- [...]
- (*Una voce dalla strada.*) Legghino, Signori: ultime notizie.
- Guardate un po' che cosa c'è di nuovo!... chè gli Austriaci avessero già passato i confini?... (*tremando per un'allegrezza convulsa*)
- (*l'Amico va in strada, compra il bullettino e ritorna.*)
- Leggete... leggete...
- (*Legge*) «l'Austria ha dichiarato di rispettare il principio di non-intervento....»
- (*I due codini si guardano in faccia – e restano ammutoliti.*)
- (*Dopo cinque minuti di doloroso silenzio.*) – Eh?... che ne dite?....
- Maledetti i bullettini (*avvoltola rabbiosamente il foglio che tiene in mano; lo mette in bocca, e lo inghiotte...*)

Per quanto riguarda il codino, potremmo addirittura parlare di una vera e propria saga caricaturale, pensando alla sua grandissima ricorrenza come bersaglio satirico-caricaturale tra le pagine del giornale in articoli di vario tipo.⁴⁶⁵ Tali

⁴⁶⁵ A tal proposito, G. Rondoni scrive: «il *Lampione*, come i suoi confratelli, batte e ribatte sui codini e sul codinismo tanto da riuscire talvolta prolisso e noioso» (*I giornali umoristici fiorentini del triennio glorioso 1859-61*, Firenze, Sansoni, 1914, p. 161). Oltre a quelli già segnalati, ecco di seguito, in ordine cronologico, gli altri articoli e le vignette dedicati ai codini apparsi ne «Il Lampione» all'interno dei numeri soggetti al nostro spoglio: la vignetta *Precauzioni*, 10 novembre 1848; la vignetta *Lamentazioni codinesche*, 2 dicembre 1848 (si veda *infra*, Appendice,

articoli insistono sempre sugli stessi tratti (il lamento continuo, l'attaccamento morboso al passato), contribuendo quindi alla caricaturizzazione del tipo, che di volta in volta interagisce con i diversi eventi politici. La 'saga del codino' viene completata anche da tutta una serie di vignette, e soprattutto da *Il cranio d'un codino, secondo il sistema di Gall* (si veda *infra*, Appendice, imm. 18),⁴⁶⁶ in cui si può vedere, attraverso l'applicazione parodica della teoria frenologica di Gall diventata una moda anche nell'Ottocento italiano, l'interno del cranio di un codino compartimentato in tante piccole scenette caricaturali degradanti: «effigia bombe, austriaci, impiccagioni, una fitta di triregni e corone, eccellenze, il codino che a loro s'inchina».⁴⁶⁷

Anche in un altro caso l'illustrazione connessa alla fisiologia contribuisce a rafforzare il messaggio e l'effetto comico: si tratta della *Fisiologia dell'Impiegato*, in cui, come abbiamo visto, la vignetta ribadisce l'attaccamento del tipo al

imm. 19); *Un Codino e un Democratico*, 30 dicembre 1848; *Consolazioni codinesche*, 1 gennaio 1849; *Due venerabili code a colloquio*, 9 gennaio 1849; *I codini piangono!*, 25 gennaio 1849; *Non più codini!*, 13 febbraio 1849; la vignetta *Illusioni o I codini alle vedette*, 15 febbraio 1849 (si veda *infra*, Appendice, imm. 20); *Poutpourri codinescrocroatocosacco*, 21 febbraio 1849; la vignetta *Conversioni inaspettate*, 6 marzo 1848; *Meditazioni d'un codino*, 2 giugno 1849-60 (attribuito a Lorenzini in D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 1099); *Se io fossi codino*, 23 giugno 1849-60; *Firenze 10 luglio*, 10 luglio 1849-60; *Il finimondo è vicino. Salmo dei codini* (Ibidem, attribuito a Lorenzini da D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 1099); *Il credo dei codini*, 19 luglio 1849-60; la vignetta *La borsa dei codini*, 20 ottobre 1849-60, a firma Mata; *Lettera di un codino al Giornale Il Lampione*, 16 febbraio 1861; *Memorie postume d'un codino*, 7 marzo 1861; *L'incontentabilità dei codini*, 3 gennaio 1862; *Giù la maschera, codini!*, 21 febbraio 1862. Riportiamo un passo da *Il credo dei codini* (rientrante nel genere della parodia delle preghiere), riferito al Granduca Leopoldo II: «Io credo in Leopoldo II or-impotente, creatore dell'ordine e dei rescritti: / ed in Ferdinando IV suo figliuolo, unico signor nostro, il quale fu concetto di papaveri e di cicuta; / Nacque da Maria Antonietta, patì sotto Ponzio Ricasoli, fu crocifisso dai liberali, non morì, ma fu sepolto dall'oblio; / Discese a Vienna; tentò resuscitare e salì a Solferino, sedendo alla destra dell'Imperatore, di là da venire in Toscana a giudicare i vivi e i morti». Molto riuscito è anche il monologo *Meditazioni d'un codino*, che presenta la prospettiva straniante del tipo nel ripercorrere le vicende che portano all'Unità: «Feci la novena a San Rocco, perché mi salvasse dalla pestilenza dei liberali – e i liberali son cresciuti e moltiplicati, come i funghi di monte. Fra i liberali vecchi e i liberali nuovi, c'è da mettere insieme un cholera. [...] Feci fare una Esposizione a porte chiuse nella Chiesa della SS. Annunziata, perché l'annessione andasse in fumo: – e ho dovuto veder l'annessione! [...] Speravo che il re di Napoli vincesse – e invece quello che vince è Garibaldi. Si può dare di peggio?! [...] Quasi quasi sarei tentato di togliermi la vita, per non vederne più: ma il suicidio è un'azione da vili: ed io disgraziatamente sono un uomo coraggioso!... Pazienza!...».

⁴⁶⁶ 26 maggio 1849-60.

⁴⁶⁷ G. Rondoni, *I giornali umoristici fiorentini del triennio glorioso 1859-61*, cit., p. 161.

16 del mese, giorno in cui viene distribuito lo stipendio, sottolineando ancora di più la piccolezza della categoria (si veda *infra*, Appendice, imm. 16). A parte le illustrazioni esplicite, il legame con la caricatura grafica si manifesta – come nel caso delle *physiologies* francesi – attraverso il ricorso alla descrizione del tipo fissato in una posa fotografica *ante litteram* di forte evidenza visiva, come il *Il Bullettinaio*: «Volete conoscerlo? ebbene, vedete voi quell'uomo in via Calzaioli con tutti que' fogli in mano, logoro le vesti, sudicio il viso, che incessantemente gridan negli orecchi a quanti gli passano accanto? Ecco il bullettinaio»; ne *Il Facendone*: «Rovista di qua, rimesta di là, il bastone alla destra, la sinistra a trastullo dei gingilli cascanti dall'occhiello del panciotto, cammina, cammina come l'Ebreo errante»; o in *Panorama femminile*, in cui tra l'altro si insiste molto sulla dimensione dello sguardo, ripetendo ossessivamente al lettore (la lettrice in questo caso) di osservare in dettaglio il tipo esaminato:

Vi presento la Ciondola nata Ciabatta. Quando vedete una figuretta che si stringe lo scialle alla vita, e che cammina con passo saltellante, fermatevi, e guardatela, ma non vi avvicinate troppo: menoché non foste un impiegato della fabbrica del gas. Osservate se il di lei abito oltrepassa, o non oltrepassa la noce del piede; se non oltrepassa è un indizio. Osservate quindi se il suddetto abito è *decolletté*, assai *decolletté* moltissimo *decolletté*. Se lo è, è un altro indizio. In tal caso non vi consiglio a guardar troppo, specialmente se non avete pranzato. – Osservate quindi il cappello se vi è un pennino del genere di quello che si mettono ai cavalli da corsa, o meglio sul gusto di quelli spennacchi dei quali il contadino adorna la Somarella che conduce in fiera, avrete un altro urgente indizio. Di più guardate la distribuzione dei colori tanto del cappello quanto dello scialle, e dell'abito. Se vedrete il giallo misto al verde, il verde sul nero, il nero col color di rosa, il rosa col *lilàs* col *ponsò* ec. insomma se troverete che essa rassomiglia a una scala di colori potrete esser certo che sia la ciondola. I colori artificiali poi verranno rappresentati dal volto, dai sopraccigli, e dai capelli. Vedrete il rosso sopra un fondo giallo, il quale vi desterà l'idea di una porzione di lingua salata sopra un letto di patate *machées* e quel volto è *maché* assai *maché*.

Da questo passo si può notare anche l'insistenza sui dettagli del vestiario e l'uso frequente di *forestierismi*; questo è anche l'unico caso delle fisiologie de «Il Lampione» in cui, sempre imitando la caricatura grafica, si usa il colore per meglio definire il ritratto.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ Ricordiamo che l'uso del colore in senso caricaturale è molto raro negli scrittori francesi (cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.1).

Per ciò che concerne i generi, il dialogo come alternativa alla descrizione – secondo un’opzione molto praticata dalle *physiologies* francesi – è utilizzato anche in *Il Rosso*, in *Il fungo del 27 aprile* o in *L’uomo che non si compromette*: in tutte e tre fondamentale risulta il riferimento titologico per l’attuazione della riduzione sineddochica del personaggio a un attributo (il Rosso), a una formula tipizzante (l’Uomo che non si compromette), anche come esito di una materializzazione (*Il fungo del 27 aprile*), atta a riassumerlo, dire tutto di lui, renderlo immediatamente riconoscibile. Oltre al dialogo, un’alternativa alla descrizione risulta la narrazione, come nel caso de *L’Uomo Tranquillo*, in cui si racconta come questa categoria, individualizzata in un personaggio ipotetico (notiamo di nuovo l’azione ambiguamente parallela di tendenza particolarizzante e generalizzante), viaggi in lungo e in largo per salvaguardare la sua ‘tranquillità’ ogni volta che viene ‘disturbato’ dalla vita con i tumultuosi avvenimenti politici del biennio rivoluzionario. La narrazione diventa quindi, oltre che un modo per esemplificare in un’azione ripetuta il tratto tipico del personaggio espresso dal titolo, una maniera per fornire un excursus degli eventi politici più importanti del tempo. Troviamo una ricapitolazione delle vicende politiche anche all’interno della *Fisiologia dell’Opportunista*, per dimostrare il tratto caratterizzante del mutamento di bandiera e opinione a seconda del cambiamento dei tempi. La narrativa è poi presente in forma più frammentaria, come abbiamo visto, attraverso gli aneddoti.

La *Fisiologia dell’Uovo*, invece, è un caso a sé: più che nella descrizione di una categoria, consiste in una sorta di enciclopedia scherzosa sull’uovo, di raccolta di aneddoti intorno a esso, con applicazione sistematica del contrasto alto-basso e abbassamento di luoghi tradizionalmente alti, secondo la logica del registro burlesco (opzione frequente delle *physiologies* francesi). Per esempio si scrive: «Il fuoco è capace di ammolire tutte le cose; meno che l’Uovo; l’Uovo, quando più sta in contatto col calorico, tanto più diventa duro. La Sibilla fece una grotta al di là di Pozzuoli espressamente per cuocere uova: certi dicono che in sostanza la Sibilla non era altro che una venditrice di *uova sode*». Abbiamo comunque voluto inserire il testo tra le fisiologie del giornale allo scopo di mostrare come il termine «fisiologia», sfuggente fin dall’inizio alle categorizzazioni, con gli anni vada sempre più sfumando le caratteristiche maggiormente individualizzanti. La *Fisiologia dell’Uovo* risale infatti al 1863, quindi è abbastanza tarda. *Il Prete*, fisiologia del 1869, è ancora più distante dall’impronta generica delle fisiologie ‘classiche’ poiché manca del tratto fondamentale dell’umorismo caricaturale: più che descrivere in senso satirico-caricaturale una categoria, accusa

esplicitamente in modo cupo e aggressivo la categoria in questione, appellando i preti come «parassiti», e optando quindi per un'aggressività diretta.

In definitiva, a livello procedurale e strutturale, le fisiologie del «Lampione» si richiamano esplicitamente al modello francese, riproducendo la novità generica dell'ibridazione della caricatura letteraria (soprattutto nella forma del ritratto caricaturale) con la parodia di storia naturale e zoologia, e quindi riproducendo la caratteristica generalizzazione paradossale. La struttura delle fisiologie risulta però più standard, con minore contaminazione tra i generi; più insistita sembra la piacevolezza umoristica; i testi, rispetto ai francesi, si mostrano molto ritmati, soprattutto quelli iniziali, in cui più chiara è l'impronta collodiana.

Come per le fisiologie francesi, l'effetto comico principale scaturisce dalla parodia della classificazione scientifica, che innesca un tipo particolare di riconoscimento. È l'omologazione categoriale che fa ridere, rendendo i gruppi umani prevedibili e dunque tipizzabili, al di là delle loro particolarità: è comico il riconoscimento di quei tratti (o di quell'unico tratto ingrandito) in una grande quantità di persone, che tradisce dunque un automatismo, o un preoccupante contagio comportamentale. In alcuni casi il meccanismo di riconoscimento «è lui → sono io!» innescato dalla fisiologia si traduce nel più breve: «sono io!»,⁴⁶⁹ con annesso paradossale compiacimento. Succede in *Una coda al codino*, in cui si finge che un codino risentito vuole che vengano aggiunti altri tre – di nuovo tre – attributi fondamentali alla categoria:

L'infernale fisiologista del Lampione ha dimenticato tre o quattro cose che noi crediamo indispensabili, ma alle quali esso non ha posto mente per ora – Non possiamo liberarcene a tempo, e quando egli se ne avvedrà non le avremo più, e potremo dirgli: questa volta vi siete ingannato, dite una menzogna, e chi mentisce una volta merita di non esser creduto più. Le tre cose di cui si è dimenticato il Giornalista sono:

- 1.° L'andar noi tutti i giorni alla messa.
- 2.° Il portare una *toppa* di lana sullo stomaco.
- 3.° La cravatta bianca.

Noi dunque facciamo di meno di queste tre cose, e soprattutto restituiamo la *toppa* ai frati, voi a' Francescani, io ai Domenicani, perché a dirvi il vero sono essi più liberali di noi, e ci hanno tradito; e se questo non basterà rimescoliamoci nel torbido, e nel serra serra ci vendicheremo di tutti.

⁴⁶⁹ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.1.1.

La lettera non era firmata, quindi non sappiamo i nomi de' due corrispondenti, ma se rendono le *toppe*, noi li conosceremo.

1.2. Macchiette e dintorni caricaturali

Come abbiamo accennato, nei giornali umoristici studiati la caricatura si manifesta non solo all'interno delle fisiologie umoristiche, ma anche in scritti di altro tipo, in ogni caso molto vicini alle fisiologie. Abbiamo chiamato questi scritti «macchiette», pensando alle accezioni di questo lemma indicate a inizio capitolo. Queste ultime alludono infatti all'abbozzo veloce, allo schizzo caricaturale riferito a una persona particolare, che si distingue per la sua originalità e bizzarra. Rispetto a ciò che accade nelle fisiologie, la caricatura in questi testi non si indirizza verso una categoria o un gruppo di persone, ma verso una persona/personaggio in particolare, con un suo nome e una sua biografia. Viene dunque operata una scelta nel ventaglio di possibilità esistenziali offerte dalla fisiologia. Per «Il Lampione» abbiamo isolato 12 macchiette, tutte anonime, tranne due (*Leone* e *Landuccio*), firmate «Un vetturino di Pontedera». Le elenchiamo di seguito, con il relativo numero del giornale in cui sono inserite (l'elenco varrà quindi come punto di riferimento bibliografico per le citazioni prelevate dalle macchiette del giornale nel presente paragrafo):

«Il Lampione» (1848-1849)

- 1) *Pilucca* (4 ottobre 1848) + *Pilucca e Birillo* (27 ottobre 1848)
- 2) *Caricature politiche. Patacca* (3 novembre 1848)
- 3) *Succhiello* (8 novembre 1848)
- 4) *Caricature politiche. Sanguisuga* (23 novembre 1848)
- 5) *Colpi di frusta. Trinca* (17 gennaio 1849)
- 6) *Colpi di frusta. Leone* (19 gennaio 1849). Firma: Un vetturino di Pontedera
- 7) *Colpi di frusta. Landuccio* (6 febbraio 1849). Firma: Un vetturino di Pontedera
- 8) *Ritratti al daguerrotipo. Pancia-allegra* (7 febbraio 1849)
- 9) *Colpi di frusta* (13 febbraio 1849)
- 10) *Ritratti al daguerrotipo. Fungo. Segretario-Consigliere-Quartiermastro* (13 febbraio 1849)
- 11) *Colpi di frusta. Lord Nihil* (14 febbraio 1849)
- 12) *Rastino* (6 marzo 1849)

Questi scritti sono dedicati alla descrizione di personaggi politici ridotti a macchiette, caricature, a cominciare dal titolo, il quale può sintetizzare il personaggio a un particolare caricato (come per *Pancia-allegra*) o a un'azione (*Pilucca*, *Succhiello*, *Sanguisuga*), o semplicemente operare una riduzione del personaggio attraverso l'uso di diminutivi (*Rastino*, *Landuccio*). Interessante notare che gli stessi redattori del giornale, oltre all'etichetta «caricatura», si riferiscono a tali scritti come a «fisiologie». In un avviso contenuto nel numero del 10 novembre 1848 si legge infatti: «i ragazzi vi prevengono che hanno già pronte due Fisiologie sul genere di quelle di *Succhiello* e *Patacca* e queste Fisiologie fanno né più né meno che la Biografia documentata di certi nostri *Buon'amici*, e parlano delle qualità caratteristiche di certi animali che se non sono *Ragazzi*, sono *Giovanini* di certo». In realtà, offrendo delle biografie di personaggi politici, questi scritti non sono 'fisiologici' poiché operano una scelta e contravvengono dunque al principio categoriale costitutivo delle fisiologie. L'utilizzo dell'etichetta «fisiologia» può tuttavia essere collegato al fatto che anche le macchiette, come le fisiologie, offrono una sorta di identikit per il riconoscimento-smascheramento, fondato quindi soprattutto sulla descrizione caricaturale. L'etichetta «Fisiologia» per i redattori del «Lampione» andrebbe forse intesa come «descrizione caricaturale, 'funzionamento'/smascheramento del tipo». Secondo il criterio che abbiamo utilizzato nel presente studio, a noi sembra più giusta l'etichetta «caricatura» per questo tipo di scritti poiché, anche se guardiamo ai procedimenti, essi sono quasi tutti ascrivibili alla tradizione del ritratto caricaturale (riduzione sineddochica ed eventuale esagerazione del tratto scelto a partire dal nome, descrizione fisica per pochi tratti, e quindi di nuovo selezione: «Patacca è un uomo piccolo, grasso, senza barba, se ne toglie un pajo di baffi pepe e sale, coi quali ha inteso farsi credere carbonaro»; trasformazione degradante in forma di animalizzazione, anche per contrasto: «Questo Leone non ha di Leone che la corporatura, sebbene meno elegante e meno svelta, ed i baffi.. Oh, per i baffi poi, si può arrivar fin lì... È vero che sono bianchi ma la forma è quella, e si può considerare come un Leone vecchio, anche intignato se volete, ma appena egli si presenta bisogna che diciate: "Non vi è dubbio, somiglia a un Leone"»)), mentre mancano totalmente quei procedimenti che costituiscono la novità del genere delle fisiologie e che derivano dalla tensione tra la tendenza particolarizzante-caricaturale e quella generalizzante-scientizzante. La parodia della scienza naturale e della zoologia, raramente presente, è da intendersi come l'effetto di una moda citazionale, come un mezzo per aumentare l'effetto comico dell'animalizzazione. Si legge ad esempio in *Pancia-allegra*:

Pancia-allegra è della famiglia de' ruminanti! Un animale tutto buzzo, corto di gambe e di persona, grande amico dello stallone di Lodovico detto *Chiodo*, che marcia all'inglese. Superbi cocchi maestosi destrieri, *groom*, e viso pulito, sono le caratteristiche che lo distinguono dal resto degli animali della sua specie.

Non è dunque presente in questi testi la casistica situazionale di apparizione del tipo, ma si opta invece per la scelta di attributi unici (a partire dall'età) e di una storia particolare.

Tra i procedimenti legati alla tradizione satirico-caricaturale, i più usati restano l'ironia, l'antifrasi (in *Rastino*: «Fino a giovanetto Rastino incominciò la luminosa carriera delle sue operazioni nobilesche – Fece il contrabbandiere, rubò, adulterò, abiurò, ed abiurò niente meno che la propria Religione, per diverse volte di seguito, così per eccellenza di cuore, perché lo fece per prender moglie e quattrini») e la contaminazione/rovesciamento alto-basso – meccanismo che rappresenta il principio-base di questi testi.

Per quanto riguarda la struttura, l'introduzione, quando c'è, si sostanzia spesso nella breve formula rivolta ai lettori «Conoscete...?», seguita dal nome della macchietta. Tale formula può essere accompagnata da una descrizione fisica in pochi tratti (spesso tre), che pone la macchietta come una sorta di enigma da sciogliere. Ad esempio, in *Rastino*: «Chi è che non conosce Rastino?... Chi non l'ha veduto quel vecchietto coi bianchi capelli dall'occhio vivace e con un naso mostruoso?...»; in *Landuccio*: «Se non lo conoscete potrete facilmente riconoscerlo dal ritratto che ve ne faccio. [...] Assenza di barba – Personale rotondo – Camminatura elastica scimmiettante quella di un inglese»; in *Lord-Nihil*: «Conoscete Lord *Nihil*? Lord *Nihil* è un negozio lungo, magro, un tempo di pelo rosso, rosso, ora di pelo bastardo». Quando non è presente questa formula, comunque ci si rivolge al lettore fornendo una brevissima descrizione caricaturale, come in *Succhiello*: «Vedete quel coso lungo lungo, pallido pallido, liscio liscio, secco secco?».

Il corpo consiste la maggior parte delle volte nel racconto della biografia del personaggio, scorciata in episodi significativi descritti in maniera caricaturale con sistematica caduta dell'alto nel basso. Si legge ad esempio in *Fungo*: «Assai per tempo si buttò alla carriera degli *impieghi* e vi fece ingresso con le arti di *gingillino*. Con le medesime arti progredi nella via, ed arrivato ad essere *Ragioniere* cominciò a dar nell'occhio, sinché fatto Segretario poté addirittura passare per un *pezzo grosso*». Quando non è narrativo, il corpo si struttura in un dialogo,

e in questi casi manca di introduzione, come per *Pilucca e Birillo* o *Colpi di frusta* (13 febbraio 1849).

Spesso queste macchiette dialogano tematicamente con le fisiologie: i tipi particolari che esse rappresentano sono scelti all'interno delle categorie fisiologiche. Ad esempio Succhiello si può situare tra le file degli impiegati, con il suo attaccamento morboso allo stipendio: «Diventò sedicino; il giorno più bello della sua vita è stato sempre il sedici del mese, il 17 rivestiva una ruvidezza spietata, un'idrofobia canina che lo rendeva veramente esoso», ossessione presente anche in *Pilucca e Birillo*: «*Pilucca* – Eh bisognerà far così! Ma con questi Repubblicani, con questi in... / *Birillo* – Zitto! Lasciali fare, lasciali mestare a loro piacere... nei *baccelli* non introdurranno riforme!... Il 16 rimarrà sempre nel mese!...». Trinca incede è un «codino della forza di trecento cavalli», Leone si colloca a metà strada tra i crociati e gli opportunisti:

[...] egli è di quei crociati che piuttosto che battersi abbraccerebbero come fratelli i Croati, i Cosacchi, li Ottantotti, i Beduini, perfino gli Antropofagi se saltasse loro il ticchio di venire a farci una visita. [...] Basta, ma come vuolsi è crociato, di quelli da quattro alla crazia, se vogliamo, ma insomma il ciondolo l'ha anche lui, e quando lo chiamano Cavaliere gonfia, stronfia, non entra più nella pelle. Credo che sia per tal motivo che porta i *frac* e i *gilèts* a crescita. In quanto a colore politico è di tutti i colori. Avanti la Costituzione era Assolutista, dopo Costituzionale, ora fa [*sic*], cioè si sforza di parer democratico perché quel non poter far pompa della croce, quell'udire porre in ridicolo la croce, è un supplizio per lui quasi direi infernale.

Lo scopo satirico-aggressivo di questi testi si sostanzia spesso in una 'conclusione-addio' al personaggio – descritto infatti spesso nel momento della sua decadenza – o comunque in un commiato augurale, una sorta di minaccia. Si legge ad esempio in *Landuccio*: «Noi gli auguriamo di dire una volta con verità "Eccole" [con riferimento alle baionette russe] ma che invece di bajonette russe siano semplicemente una colonna di bastonate Italiane le quali cadano sulle sue spalle», o in *Rastino*: «Rastino è Barone e come tale non ha simpatia coi buoni però Rastino se la dice coi Lampioni, come quelli che son destinati a dar l'ultimo bacio, alle persone del suo genere». Lo scopo dominante risulta dunque quello caricaturale di riduzione del personaggio, smascheramento e svelamento dei reali fini, sempre a favore dell'ammaestramento del popolo.

Come abbiamo anticipato nel capitolo precedente, oltre alle macchiette e alle fisiologie, all'interno del giornale la tendenza caricaturale si attesta in tutti quegli

scritti in cui i personaggi politici, chiamati con i loro nomi o con nomignoli caricaturali seriali e quindi di facile identificazione, sono trattati in senso burlesco come delle macchiette e sistematicamente abbassati: essi risultano spesso paurosi, marionette manovrate da altri, comunque sempre non all'altezza delle situazioni, secondo il meccanismo caricaturale della ricerca del contrasto (in questo caso tra il ruolo e l'operato effettivo) e quindi del rovesciamento/contaminazione alto-basso. Ciò che si simula è l'entrata all'interno delle menti dei potenti, sempre allo scopo dello smascheramento caricaturale. I procedimenti utilizzati prendono sia dalla tradizione del ritratto caricaturale che da quella più generalmente satirica; non sono presenti neanche in questo caso però i meccanismi tipici dell'«umorismo fisiologico», trattandosi della caricatura indirizzata a personalità precise. In particolare, la caricatura si manifesta attraverso una gestualità che tradisce la piccolezza dei personaggi, lo scimmiettamento della pronuncia, l'inserimento dei potenti nelle sfere basse della materialità (prima fra tutte il cibo), l'animalizzazione degradante, la posa fotografica degradante. Tra gli altri procedimenti utilizzati menzioniamo: l'adozione di una prospettiva straniante nella direzione della palinodia, la personificazione, la letteralizzazione della metafora, l'ironia e l'elogio antifrastico, i giochi di parole. Questi procedimenti ricorrono in testi molto diversi, che prevedono la varietà di generi già messa in luce nel paragrafo dedicato alla descrizione della via umoristica del giornale: il dialogo, la scena, il monologo-soliloquio, la descrizione, la parodia di diversi tipi di discorso dei potenti.⁴⁷⁰

La riduzione caricaturale viene effettuata a partire dai nomi. Significativo a tal proposito il seguente passo sull'uso dei diminutivi per i potenti da parte dei fiorentini, di nuovo secondo una logica che contamina alto e basso:

Bettino!

Nome diminutivo, che pronunciato comunemente senza corredo di fronzoli aristocratici, annunzia subito una certa tal qual dimistichezza fra governatori e governati!... Il popolo fiorentino, è forza pur confessarlo, ebbe sempre qualche tendenza alle consuetudini di quaquere e al *tu-per-tu* alla scolare. Discendendo da una stirpe di lanajoli e di mercanti di seta, non seppe mai accomodarsi al frasario cortigianesco e servile, scialacquando titoli e sopratitoli alle autorità costituite. [...] il nostro popolo ha bisogno di chiamarli per il loro nome di battesimo – e se questo nome è

⁴⁷⁰ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2.

suscettibile di un diminutivo qualunque, il popolo preferisce subito il diminutivo senza tanti discorsi.⁴⁷¹

Così succede ad esempio per Francesco Domenico Guerrazzi, chiamato dai fiorentini «Cecco»,

[...] quasi da far credere a chi veniva dalle nuvole, che Cecco fosse qualcosa di simile a un vinajo, che avesse del Chianti stravecchio – e che facesse a credenza cogli avventori. [...] Dopo le vicende del 1859-60, il popolo ha ritirato all'autore della Beatrice Cenci, il diminutivo confidenziale di *Cecco* – restituendogli per intero il casato di Guerrazzi, e appiccicandogli, per giunta, anche un po' d'*Avvocato* e, occorrendo, anche un tantino di *Messere*!...

Vedete un po' l'influenza che hanno gli avvenimenti politici sulla declinazione dei nomi di battesimo!...

Ma la cosa sta come ve la conto – e ciò si verifica più frequentemente in Firenze, inquantoché, giova ripeterlo, il popolo fiorentino è veramente un popolo alla buona e di principj ereditariamente democratici e popolari.⁴⁷²

Sembra quindi che i fiorentini abbiano nel sangue la tendenza caricaturale, che porta a ridurre i potenti, per renderli vicini, familiari. Dunque, «Il Lampione», caricaturando, non fa altro che riprodurre un linguaggio che fa parte dell'abitudine naturale del popolo fiorentino, sfruttandolo in tutti i suoi meccanismi, sia procedurali sia generico-strutturali.

Passiamo in rassegna qualche esempio.

Il procedimento più tipico è quello della selezione e quindi della descrizione caricaturale per pochi tratti: si legge ad esempio in *Luigi Napoleone e la sua aquila*: «Nato a Parigi nel 1808 ed educato fuori della Francia è un perfetto animale anfibio. Parla male il francese e con un accento tedesco assai pronunziato».⁴⁷³ Un altro procedimento molto usato è quello della trasformazione animalizzante, come in *Discorso del Nipote del zio*, in cui Nigra e Luigi Napoleone (Ghigi) si mettono l'uno contro l'altro, l'uno a ringhiare, l'altro a miagolare: «Ghigi alza la coda, Nigra arruffa i baffi».⁴⁷⁴ L'animalizzazione può essere contaminata con il gioco metaforico sulla lettera, discendente dalla tradizione satirico-caricaturale: «Il Gallo dunque ha fatto chi-chi-ri-chi, e secondo noi ha fatto

⁴⁷¹ Firenze 27 dicembre. Il barone Ricasoli e i governatori di là da venire, 27 dicembre 1849-60.

⁴⁷² Ibidem.

⁴⁷³ 26 novembre 1848.

⁴⁷⁴ 4 febbraio 1862.

mangiare un poco di limone a Pio-Pio e... complici», dove il gallo è Napoleone III e Pio-Pio il papa Pio IX.⁴⁷⁵ Ancora, secondo il principio del contrasto tra ruolo e comportamento, si può insistere sulle azioni da macchietta, che tradiscono la piccolezza del personaggio, come in *Jellachich*: «Si dice che per tutta la strada abbia bestemmiato come un turco e siasi lasciato fuggir di bocca un sacco di imprecazioni contro il gran Vicario Giovanni. [...] – Corpo del Diavolo, ha esclamato in lingua slovacco-croata, corpo di mille diavoli, io sono perduto!»,⁴⁷⁶

Un altro procedimento frequente è quello del paragone degradante (da inserire nell'area della trasformazione degradante), come per Tentennone,⁴⁷⁷ inetto di fronte ai grandi che l'hanno preceduto e che sono evocati dagli oggetti simbolici che lo circondano:

Il calamaio di Federigo il Grande gli è d'innanzi, la penna che servì a firmare il trattato del 15 gli tremola in mano, e la polvere di Compiègne gli fa da polverino. La fronte di Tentennone sembra una grondaia. Egli rassomiglia ad Archimede prima dell'Eureka: Tentennone in somma sta, come direbbero gli ostetrici politici, in uno stato interessante, cioè coi dolori del parto.⁴⁷⁸

Per quanto riguarda i generi, la varietà è forte, in linea con la tendenza generale del giornale. Vengono offerti, ad esempio, dei resoconti cronachistici che ibridano eroicomico e burlesco, come in *Il Borbone di Napoli vuole la guerra!!*, in cui è da notare anche l'uso di perifrasi degradanti («il bravo lazzarone», «il Don Chisciotte di Napoli»):

Re Bomba vuol la guerra. E guerra ei s'abbia. Se fossimo ai tempi dei paladini e dei cavalieri erranti ci sarebbe il caso di vedersi arrivare ad ogni momento una trombeta, o un araldo d'armi apportatore d'un guanto di sfida. Che il bravo lazzarone sia un tremendo spadaccino, o almeno lo tenga per figura, è un fatto provato e tutti lo sanno – Di nulla nulla eccolo subito colla ruginosa durlindana in mano. Cioè mi

⁴⁷⁵ Ibidem.

⁴⁷⁶ 21 ottobre 1848. Josip Jelačić von Bužim (1801-1859) è il generale croato al comando dell'armata controrivoluzionaria durante la rivoluzione ungherese del 1848.

⁴⁷⁷ Come abbiamo già indicato, Tentennone è l'Imperatore di Germania e re di Prussia Guglielmo I (1797-1888). L'epiteto caricaturale si riferisce al suo tentennamento nei confronti del riconoscimento internazionale del Regno d'Italia, avvenuto effettivamente solo nel 1862.

⁴⁷⁸ *L'elasticità di Tentennone*, 21 gennaio 1862. Tale scena è ripetuta continuamente in molteplici testi del giornale, come in *Tentennone capo ameno*, sempre con paragone degradante: «Tentennone ha fatto come l'asino di San Francesco che a novant'anni cominciò a trottare» (7 marzo 1862).

spiego più chiaramente non è la durlindana che egli sfodera, ma un piccolo cannoncino che tiene in serbo nelle circostanze, e lo porta seco a tavola a letto nella passeggiata. [...] Il Don Chisciotte di Napoli, col suo Don Sancho Panza che è monsignor Cocle, suo fedele seguace e consigliere, non contento di fare il cattivo con la sua torbida vicina, minaccia la Toscana e quasi quasi farebbe anche il sacripante colla Francia e l'Inghilterra torbide lontane.⁴⁷⁹

Il re Bomba, ossia Ferdinando II di Borbone, è uno dei bersagli caricaturali preferenziali. Egli viene presentato come un pauroso tormentato dalle allucinazioni e dalle manie di persecuzione, come nei seguenti estratti in cui il dialogo è filtrato dalla prospettiva straniante del potente:

- Siatene certo. Ma quali peccati avete commessi per cui dubitate tanto?
- Io veramente non saprei; piccolezze. Con tante cure di regno, mi resta ben poco tempo per peccare. Certi scrittori però chiamano peccato l'ammazzare i liberali, bombardare le città ribelli, lasciare che i lazzari stuprino, rubino, incendino. Che ne dite, Monsignore, sono peccati questi?
- No, assolutamente no, state tranquillo.⁴⁸⁰
- La Costituzione italiana?.. il mostro da tre teste, che vuole inghiottire il mio Stato? Cacciatela via, non vedete come è bella? Mi fa paura, sedurrà i miei sudditi, come ha sedotto quelli di Roma... Essa mangia i re, come i lazzari mangiano i maccheroni, fuori, fuori...
- Sire, non è la Costituente, è la...
- Chi mai? dite l'ultima, parlate...
- È la Cameriera di S. Santità.
- Che vuole a quest'ora? Viene forse per avvelenarmi?⁴⁸¹

Quest'ultimo scritto dialoga con la vignetta *I sogni del giusto* (si veda *infra*, Appendice, imm. 21),⁴⁸² in cui il re viene raffigurato mentre invoca San Gennaro perché impaurito dalla Costituzione.

Le paure del re sono talvolta raccontate da oggetti piccoli e impensati, come il suo lumino da notte:

Il solito lume da notte del buon re Bomba, dopo vari giorni di silenzio, riprende oggi così la sua corrispondenza. [...]

⁴⁷⁹ 30 novembre 1848.

⁴⁸⁰ *Le paure di un re*, 20 gennaio 1849.

⁴⁸¹ *Le paure di un re*, 24 gennaio 1849. I riferimenti sono naturalmente alle richieste dei liberali e alla reazione assolutistica del re dopo il '48.

⁴⁸² 14 agosto 1849.

Ne sono seguite tante, ed io sono così di memoria labile, che mi ci vorrebbe un gabinetto. Non avendo io un gabinetto a mia disposizione bisognerà tu ti contenti di quel poco che posso raccapezzare.

Eccoti intanto un dialoghetto.

- Che dite, che dite? domandava il re al prete.
- È la verità Sire.
- Sarebbe mai vero?
- Dopo quel pranzo non è ancora cessata.
- Ma che le mie cazzuole di Gaeta non siano bene stagnate? Quel birbo del mio calderajo mangia 60 mila ducati all'anno per non far nulla, se fosse per causa sua lo farei impiccare.
- Squartare, poi bruciare. Avvelenare un papa? E quello che è peggio accusano voi, o Sire.
- Me? stolti, marrani, lazzaroni! Io che l'ho accolto nel mio regno, che gli ho fatto tutti gli onori, io... [...]
- Ma io lo farò guarire dalla diarrea, e allora resteranno con un palmo di naso. Ci mancherebbe questa, ora per rivoltarmi contro tutti i bacchettoni, e i sanfedisti... Andate, correte, spedite tutti i medici del mio regno, tutto il ghiaccio delle mie conserve, tutto l'olio delle mie farmacie, io voglio che non muoia, non deve morire, vada piuttosto a casa sua, vada.... In chi fiderò io se mi muore a Gaeta di diarrea? [...]

Il buon re si grattava i capelli – al Prete non valse argomento per quietarlo, finché non fu quasi giorno gli suggerì di spedire al Santo Padre tutte le canne da clistere che erano in corte, ed oggi ho saputo che il Papa è guarito.⁴⁸³

Ancora, di nuovo secondo il meccanismo del contrasto alto-basso, il re può essere presentato accentuandone la gestualità caricaturale e infantile in situazioni basse e quotidiane, come il momento del pranzo in *Una conversazione imperiale e reale*:

Era suonato il mezzo giorno. Sua Maestà Cattolica l'Imperatore Ferdinando stava facendo, al solito, la sua seconda colazione d'innanzi ad una tavola apparecchiata, col suo bavaglino al collo, e stendendo le mani qua e là alla caccia delle mosche, passione favorita del gloriosissimo Sire, – Un Ciamberlano, ricamato e dorato entrò nell'appartamento e dopo 17 riverenze profonde incominciò – «Maestà stanno in anticamera gli onorevoli Bombelles e Fiquelmont, i quali desiderano l'alto onore di curvarsi davanti alla vostra grandezza –

- «Ah mosca maledetta! vedete! disgraziato mi avete fatto fuggire la mosca [...] Fiquelmont. Cattolica Maestà, siamo venuti al Vostro cospetto, io e l'amico.....

⁴⁸³ *Corrispondenze di un lume da notte*, 31 gennaio 1849. Il riferimento è alla fuga di papa Pio IX da Roma e al conseguente rifugio a Gaeta sotto la protezione del re Ferdinando II. La fuga segue i moti del '48, che portano alla formazione della Repubblica Romana.

Bombelles. Per ragionare d'affari importantissimi.

Imperat. Già.

Fiquel. Sappia dunque la Maestà vostra che noi siamo due martiri.

Imp. Oh!

Bomb. Ah! pur troppo!

Fiquel. Martiri dell'assolutismo, e della fedele sudditanza.

Imp. Oh!

Bomb. Ah! Eccome!

Fiquel. Ed è necessario che la Maestà vostra prenda in considerazione le nostre persone, e i nostri lunghi servigi.

Imp. Già!..... l'ho ripresa, la mosca!....⁴⁸⁴

Passando dal padre al figlio Francesco II – da Bomba a Bombino – le cose non cambiano. Lo strumento per la riduzione è la narrazione tra l'eroicomico e il burlesco (di nuovo rovesciando e ibridando carnevalescamente alto e basso), con personificazione di luoghi («madamigella Trinacria»):

Gli ultimi paesi del così detto *Regno dello Stivale*, erano da alcuni giorni parati a lutto.

La casa del più gran sire dei luoghi, il cavaliere Bombino, presentava un tetro aspetto; le campane suonavano una lenta agonia; le botteghe erano chiuse; le cicale ed i rosignuoli più non cantavano; i sassi lagrimavano, ed i palagi lunghi, lunghi, impallidivano.

E tutto questo a compassione del detto Bombino! [...]

Le donne aveano deposta la crinolina; gli uomini si disarmavano del bastone; ed i cuccinieri più non pensavano a condire i maccheroni!

Ed il motivo, l'infausto motivo di un contrasto così doloroso?

La fuga di madamigella Trinacria, tanto amata dai cittadini, e la rabbia del cavaliere suo padre erano la causa di sì lugubre scena!!

Bombino! Non conoscete voi Bombino? Egli discendeva da antica famiglia, i cui membri si segnalavano chi per menzogne, chi per tirannia, chi per atrocità, e chi per tutto insieme, come è appunto il nostro cavaliere; egli ha una faccia scialba; segue imperterrito le massime del genitore, talché viene appellato *il figlio di suo padre!*⁴⁸⁵

⁴⁸⁴ 1 settembre 1848. Charles-Louis de Ficquelmont (1777-1857) è stato prima ministro degli esteri, poi ministro-presidente dell'impero austriaco durante la rivoluzione austriaca del '48 (ma solo per un mese); Charles-René de Bombelles (1785-1856) è stato un militare e politico francese.

⁴⁸⁵ *L'ultimo dei Bombini. Romanzo-storico-contemporaneo*, 13 novembre 1849-60. Il riferimento è all'insurrezione siciliana innescata dai moti garibaldini.

In un'altra narrazione tra l'eroicomico e il burlesco si adotta la prospettiva straniata dei re per smascherarli secondo il meccanismo caricaturale. In particolare, in un palinodico rovesciamento dei valori, sulla falsariga del testo precedente, lo spettro di re Bomba, orgoglioso, dice al figlio: «Sei mio figlio, sei degno di me. – Prigioni, torture, fucilazioni, bombardamenti... tutto, tutto secondo l'esempio paterno. Città saccheggiate e distrutte... tu superi il maestro. – Costituzione, solite finzioni, solite ipocrisie. – Lazzaroni eccitati, deboli illusi... Bravo, bravo, bravo. Sei degno di me, sei mio figlio».⁴⁸⁶

«Il Lampione», per attuare lo smascheramento, si spinge poi fin nei luoghi più intimi e segreti, come quando, in *Una giornata burrascosa*, si addentra nello studio di Bombino, ritratto in una posa fotografica caricaturale insieme alla moglie: «Il Re Bombino con la testa appoggiata alle braccia, e le braccia appoggiate al tavolino finisce di dire la sua 37ma Salve regina. La Signora Sofia, sua moglie, sdraiata su di un canapé, fuma il suo quarto *cigarette*».⁴⁸⁷ Tali pose – che fermano ansia e nervosismo – fanno da preludio all'arrivo del dispaccio che annuncia lo sbarco dei Mille, al quale Bombino risponde piangendo, invocando San Gennaro e storpiando il latino.

La palinodia può essere condotta anche attraverso la parodia del genere delle memorie, come in *Le memorie postume d'un codino*, riferite al granduca Leopoldo II di Asburgo-Lorena (1797-1870), codino per eccellenza:

Nacqui di genitori poveri – ma codini! Portato al fonte battesimale, mi furono imposti i nomi di Giuseppe-Francesco-Leopoldo-Ferdinando. [...]

Apersi gli occhi alla luce della primavera del 1815!

1815!....

L'anno della santa-alleanza e delle restaurazioni!..

L'anno della rifinitura dello statu quo!

L'anno del trionfo del diritto divino e della legittimità!

Memorandissimo anno! [...]

Da fanciulletto – quando io era un po' cattivello e non volevo andare a scuola – mio padre usava dirmi, per mettermi in soggezione: ora, ora ti mando un carbonaro, per farti mangiare – ora, ora ti faccio arrostito da un frammassone.

Carbonaro e frammassone!

Da quell'epoca in poi, queste due terribili parole, nella mia fantasia, corrisposero sempre a due mostri, che si cibavano di carne battezzata!..

Brr!....mi vengono i brividi, al solo ripensarvi!...⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ *Bomba e Bombino*, 7 luglio 1849-60.

⁴⁸⁷ 21 agosto 1849-60.

⁴⁸⁸ 7 marzo 1861.

Un altro discorso parodiato può essere l'allocuzione, come in *Allocuzione soldatesca*. Qui l'allocuzione diventa quasi un'implorazione ai soldati all'interno della quale il generale Josef Radetzky (1766-1858), altro bersaglio ricorrente, viene caricaturizzato anche attraverso la gestualità e lo scimmiettamento della pronuncia tedesca:

Se questi birbanti de' miei Croati non avessero paura, se non l'avessi anch'io potrei trovare un qualche mezzo compenso, potrei sempre abbandonarmi alla pacifica misura delle fucilazioni... oh ... oh... e qui stralunava gli occhi, si batteva la zucca, e di tanto in tanto esclamava, *pirpanta Viennesa, pirpanta Viennesa*. [...]

» Soldati! Foi mi afere chiamate fostre padre, foi essere mie figli. Pirpanta Viennesa afere ammazzate nostre camarata, afere mandate a diavole imperatore, nostre pono imperatore.

» Soldati! Non prestare orecchia a pugiarderie; Fienna stare vicina a pagare pena. Non prestare orecchia a furfante che fiene a trattare fostra virtù. Mi rammentare fostro falore, mi rammentare fostro afer foi fatta pelle cosa.

» Soldati! Mi sapere per pene che italiana fuole ritornare a pattaglia, foi non fuggire, non lasciare fostro fecchio Generale.

» Soldati! Ungarese folere andara, mi fol... mi folere pastonare..... mi... fol...». ⁴⁸⁹

Un altro genere molto frequentato per raccontare gli eventi dalla prospettiva straniante dei potenti è il monologo o soliloquio, sfruttato per Tentennone (nella serie *Soliloquio di Tentennone*), o per Canapone (il granduca Leopoldo II, chiamato così per il colore dei capelli e per la loro consistenza stopposa). In *Progetto di Poldo Canapone per ritornare in Toscana*⁴⁹⁰ si finge che questi riferisca il suo piano strampalato per tornare in Toscana: nei suoi piani egli dovrà essere introdotto cioè da un ciarlatano, il quale sarà incaricato di dire di essere in grado di guarire le malattie grazie alla protezione di un profeta, rappresentato proprio da Canapone. Il soliloquio straniante viene sfruttato anche in *Soliloquio di Cecco Becco*, in cui il potente (l'imperatore Francesco Giuseppe I d'Austria, 1830-1916) subisce una riduzione anche per mezzo dell'uso di un linguaggio basso e familiare:

⁴⁸⁹ 26 ottobre 1848. Il riferimento è al rifiuto dell'obbedienza da parte degli ungheresi al governatorato militare di Jellacic, e alla ribellione di Vienna del 6 ottobre 1848, che costringe l'imperatore a fuggire. Segue però la riconquista della città e il trionfo del partito conservatore controrivoluzionario, simboleggiato dai generali Windischgrätz, Jellacic e Radetzky.

⁴⁹⁰ 11 maggio 1861.

Siamo proprio al finimondo!.. Non ne capisco più un cavolo..... Indubbitamente l'ordine della natura si è scombussolato... Oh! quei tempi in cui quella bestia chiamata popolo era schiava de' Baroni, i Baroni erano schiavi degli alti dignitarii, e gli alti dignitarii erano schiavi nostri, che per la grazia di Dio ci facevamo ungere dal Signore.

Chi conosceva quella schifezza chiamata Costituzione?

Chi s'incaricava mai di quell'altra corbelleria chiamata Codice?

Ora invece, secondo questi liberali de' miei... stivali, io, per mostrarmi progressista, non dovrei più impiccare chi mi pare e piace, non potrei spedire allo Spielberg un mascalzone qualunque, senza il permesso di un Procuratore Generale.

*O tempora! o mores!... e la Dignità Sovrana!?*⁴⁹¹

Un altro monologo straniante è quello di Cavour, trasfigurato iperbolicamente (di nuovo tra l'eroicomico e il burlesco, anche attraverso l'uso di un lessico e di uno stile alti) in sultano gongolante dopo le vittoriose elezioni del 27 gennaio (con ballottaggio il 3 febbraio) 1861, e ritratto in una posa fotografica caricaturale:

L'ho veduto!...

L'ho veduto co' miei propri occhi.

Il Pontefice dell'aristocrazia, il ministro de' ministri, se ne stava mollemente adagiato sopra un sofà, di modello ottomano.

Aveva sulle labbra un sorriso ineffabile: aveva sulle guance una tinta vermiglia da fare invidia a qualunque rosso.

Il suo cuore era contento!

Colle narici leggermente dilatate, egli fiutava con voluttà le aurette della fin di febbraio, tutte impregnate di elezioni ministeriali e di ballottaggi governativi. [...]

«Oh!... – gridava coll'accento d'Anacreonte – oh! profumatemi le vesti di cinnamomo e di mirra – oh! spargetemi il capo di malva e di tagliarini fatti in casa!... perocché il mio cuore è in tripudio!... [...]

«A similitudine del divino Achille, una mano fatale mi tuffò nelle magiche onde – e oggi mi sento invulnerabile per tutto il corpo – meno che nel calcagno sinistro.

«In questo infelice calcagno, i miei nemici vi scrissero due arcane parole;

«Nizza e Savoia!...⁴⁹²

⁴⁹¹ 14 marzo 1862.

⁴⁹² *Il Sultano-Cavour*, 7 febbraio 1861. Cavour, il 24 marzo 1860, per conservare l'alleanza francese, è costretto a cedere alla Francia Nizza e Savoia.

Su Cavour vogliamo citare anche il pezzo *Cavour che balla e Guerrazzi che non balla*, anonimo ma attribuito a Collodi.⁴⁹³ Il testo si evolve in una sorta di storiella comica in cui il ministro piemontese – elogiato antifrasticamente con diverse perifrasi quali «il Pontefice del Ministero», «il gran Corrutto», «il Ministro dei Ministri» – viene trasformato in personaggio grottesco che organizza trappole per Guerrazzi, ma alla fine è quest'ultimo a trionfare. Si possono notare il procedimento antifrastico, quello dell'animalizzazione e l'utilizzo del motivo del 'giocare alla politica':

Cavour – come sapete – aveva un nemico – un nemico no – ma un amico poco benevolo, nella persona di messer Francesco Domenico Guerrazzi.

L'illustre autore dell'*Asino* non sapeva perdonare al Conte Cammillo quella smania invereconda di voler fare il bene d'Italia e quell'attaccamento colpevole alla carica di Presidente del Consiglio dei Ministri, che egli ha sempre dimostrato dall'anno di grazia 1852 fino al presente giorno.

Si trattava di ammansire questa Tigre Ircana – capo d'un'Opposizione anche più ircana che mai – ma come giungere all'intento?

Nell'urgenza del fatto il Conte Cavour fece ricerca del celebre Morock, il domator di belve feroci del Giudeo Errante.

Gli fu risposto che Morok era morto – per la gran ragione che non era mai stato vivo.

Il Conte, senza perdersi d'animo, mandò a chiamare monsieur Charles.

Monsieur Charles si dichiarò insufficiente.

Non sapendo più da qual parte rivolgersi, il Pontefice del Ministero piemontese-italiano, disse fra sé e sé:

- Ebbene, ci penserò io. Io lo domerò da me: io lo farò ballare.
- Ballare chi? l'autore dell'*Asino*?
- Precisamente.
- E quando l'avrete fatto ballare?
- Allora sarà mio! Nessuna potenza infernale potrà strapparmelo dall'unghie!...⁴⁹⁴

Altri due modi per caricaturare consistono nel trattare di questioni politiche come di giochi bambini, oppure usando la sfera grottesca dello scatologico, operando quindi ancora un contrasto/contaminazione alto-basso. Ecco due esempi dell'uno e dell'altro meccanismo, diretti il primo contro il duca Francesco IV di Modena, il secondo ancora contro Radetzky:

⁴⁹³ L'attribuzione è condotta sulla base del ritorno di un'espressione, quasi in forma di autocitazione, all'interno delle *Avventure di Pinocchio* (cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 968).

⁴⁹⁴ 29 gennaio 1861. Il riferimento è ai ripetuti attacchi di Guerrazzi a Cavour sia sulla questione della cessione di Nizza e Savoia, sia a causa della legge per un prestito di 150 milioni.

Per passar la sera, la serenissima famiglia si diverte a fare giochi di pegno, e altri giuochi innocenti come sarebbero la gatta cieca, siedo e siedo bene, il cencin della comare e a capo nascondi ec. Qualche volta per variare li zii Nando e Massimiliano fanno il giuoco dei bussolotti e mi dicono che son bravissimi e ci credo peché so di certo che hanno imparato da Metternich il più gran giocolatore che sia esistito. Una tal sera adunque Cecchino, li zii, l'Ildegonda moglie di Cecchino, Ferdinando Carlo fratello di Cecchino, alcune Dame di corte, ed alcuni uffizialetti del Reggimento Svarzemberg dopo essersi spassati qualche tempo facendo il siedo e siedo bene (gioco che aveva tutte le simpatie di quei signorini, e di quelle signorine) proposero la gatta cieca. Toccò a Cecchino a esser bendato. Corri qua corri là e non acchiappando nessuno perché (non si sa il perché) li uffizialetti, e le Dame ed anche le arciduchessine scappavano sempre sotto le portiere, il povero Cecco sudando come una bestia credé che uscissero dalla stanza, e per fare altrettanto batté l'occhio sinistro nel fucile del Croato il quale non si sarebbe mosso di un passo nemmeno se il Duca fosse caduto sulla baionetta.⁴⁹⁵

I medici non hanno più speranze e credono che il male cominciasse con una fiera indigestione, la quale prima di cagionare la dissenteria, eccitò al Maresciallo il vomito, e vomitò (cosa orribile a dirsi!) parecchie centinaia di lire nuove di Piemonte, di ducati, di lire toscane, e un'infinità di diciannovini e di paoli di *trentotto* – Cessato il vomito, cominciò la dissenteria, e dietro un purgante che gli studenti di Vienna gli spedirono, il povero Maresciallo rende per secesso i brani di uno stivale, che voleva inghiottire, un tal giorno che si trovò a pranzo con S. M. Apostolica e col Vicario don Giovanni.⁴⁹⁶

Nella rassegna dei procedimenti caricaturali in atto nel giornale non possiamo non menzionare ancora una volta le vignette, di grande rilievo artistico e storico: secondo G. Rondoni esse «valgono anche di più degli articoli; buttate giù con pochi tratti e disegnate alla brava con intuito geniale; espressive tanto quanto non saprebbe essere un lungo discorso».⁴⁹⁷ Spesso poi esse dialogano con i testi caricaturali (fisiologie, macchiette e dintorni caricaturali), per la comunanza di alcuni procedimenti (l'iperbole antifrastica, come in *Eroismi di Cecchino da Modena*,⁴⁹⁸ in cui l'unico eroismo consiste nel tagliare il cibo: si veda *infra*, Appen-

⁴⁹⁵ *Un livido del duca di Modena*, 22 dicembre 1848. Il duca di Modena è sempre ritratto come un bambino non all'altezza degli eventi: si legga anche l'articolo *Un viaggio del duca di Modena* (12 ottobre 1848).

⁴⁹⁶ *Confessione di Radetzky*, 19 ottobre 1848.

⁴⁹⁷ G. Rondoni, *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, cit., p. 962.

⁴⁹⁸ 14 marzo 1849.

dice, imm. 22; la personificazione; la letteralizzazione della metafora: si pesa letteralmente il merito in *Episodi elettorali*),⁴⁹⁹ di alcuni temi (il ‘giocare alla politica’ dei potenti, come in *Due epoche delle occupazioni di Luigi Filippo a Londra*, firmata Cabrion; e *Occupazioni di Luigi-Filippo a Londra*,⁵⁰⁰ in cui la politica è raffigurata come una macchinetta dei venti in cui Luigi Filippo soffia; il servilismo e automatismo degli impiegati, come in *Dimostrazioni burocratiche*,⁵⁰¹ in cui gli impiegati si prostrano letteralmente davanti al nuovo ministro) o di alcuni bersagli politici ricorrenti. Vi sono poi procedimenti solo grafici, come il rimpicciolimento letterale dei potenti e il confronto ravvicinato piccolo-grande, come in *Abdicazione di Ferdinando I* (firmata Cabrion) o in *Un dialogo miracoloso*,⁵⁰² nella quale vengono messi a confronto, mediante le dimensioni, Napoleone I e Napoleone III, con discredito naturalmente di quest’ultimo.

Possiamo concludere affermando che in fondo questi grandi personaggi della politica vengono caricaturizzati nella maggior parte degli articoli di questo giornale poiché, come abbiamo messo in luce nel secondo capitolo di questa Parte Seconda, lo scopo del «Lampione» consiste proprio nella riduzione caricaturale e smascherante dei potenti, in modo che il popolo possa familiarizzare con essi e guardare più chiaramente la loro piccolezza. Aggiungiamo dunque ai procedimenti caricaturali finora menzionati tutta la varietà di generi e meccanismi delineata nel secondo paragrafo dedicato alla descrizione del giornale, e tra i quali possiamo ricordare: i giudizi ultraterreni sui potenti, le scene teatrali con gli a parte svelanti, il finto testamento. Secondo l’auspicio del programma del giornale, riassunto nelle diverse immagini d’intestazione, i potenti vengono sistematicamente ridotti a figurine che ballano e si muovono goffamente. L’artefice di quest’operazione è il giornalista-caricaturista-buffone, che accende la luce, punta la lente di ingrandimento e mette in moto davanti agli occhi del complice lettore il romanzo eroicomico-burlesco della politica.⁵⁰³

⁴⁹⁹ 10 marzo 1849.

⁵⁰⁰ 23 e 6 dicembre 1848 (si veda *infra*, Appendice, imm. 22).

⁵⁰¹ 30 ottobre 1848 (si veda *infra*, Appendice, imm. 17).

⁵⁰² 18 dicembre 1848 e 2 gennaio 1849 (si veda *infra*, Appendice, imm. 23 e 24).

⁵⁰³ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.1 e 1.2.

1.3. Imitare il monello e tagliare le code. Motivi e finalità

Rispetto alle physiologies-libretti francesi, le quali, come si ricorderà, erano tendenzialmente ‘innocue’ e presentavano solo qualche allusione alla politica, le fisiologie del «Lampione» – scritte e pubblicate non a caso in anni rivoluzionari, e di più forte libertà di stampa – risultano più assimilabili agli articoli francesi della prima serie del giornale «La Caricature», e comunque alla linea generale del giornale fondato da Collodi. Questo in entrambe le sue serie punta infatti al fine pratico dell’incoraggiamento e coinvolgimento degli italiani ai fondamentali eventi politici del tempo. Così, anche nelle fisiologie, per lo scopo di ribadire i tratti (o il tratto) caratterizzante il tipo, i riferimenti all’attualità politica sono fitti, come già si può verificare se si rileggono alcune citazioni inserite nel primo paragrafo a esse dedicate. A ulteriore conferma, possiamo leggere un passo da *Il nuovo Codino*:

Il codino primogenito si arrampicava alla opportunità, alla mediazione; il Codino cadetto dopo aver gridato morte alla Diplomazia, si sarebbe adattato alle risoluzioni del congresso di Bruxelles – La guerra è la parola magica del nuovo Codino – Voi gli dite bisogna pensare alla unione della Toscana con Roma – Che unione! Bisogna pensare alla Guerra! – Voi soggiungete: bisogna attuare la Costituente! – Che Costituente! Bisogna pensare alla guerra! – Provvediamo alla sicurezza del paese, ci vogliono armi ed armati – Che armi! che armati! Pensiamo piuttosto alla guerra! – Consolidiamo l’Italia centrale! – Pensiamo alla guerra! – Che Italia centrale! – Pensiamo alla guerra! – Assicuriamo la Repubblica! – Che repubblica! La guerra innanzi a tutto!

Ancora, si legge, nella *Fisiologia dell’Opportunista*:

Negli anni scorsi era fautore ardente del dispotismo, e ne fan fede i nastri di tutti i colori che porta all’occhiello dell’abito. Quando la stella di Pio IX spuntò lieta in Campidoglio, divenne riformista, e cantando l’eterno salmo della moderazione si scagliava contro quelli che speravano costituzione, gridando che era inopportuna speranza. Le rivoluzioni della Sicilia e della Francia condussero la Costituzione a Napoli e a Torino; ed egli divenne costituzionale arrabbiato, con che non si rubasse la pace degli stati Italiani. La rivoluzione di Milano scosse il Piemonte, e l’esercito subalpino piantò la bandiera tricolore sulla riva del Mincio; allora l’Opportunista, consultate le stelle, si sfogò a intuonar l’inno della guerra santa col ritornello obbligato dell’Unità Italiana. La parola repubblica pronunciata a Milano da Mazzini cominciò ad aver eco in Italia; ed egli, dopo aver fatto il conto sulle dita del totale dei repubblicani, gridò fusione, consulta, assemblea costituente, non senza guardare in

cagno il Leone di San Marco e l'Italia del popolo. Tornato Radetsky a Milano e dato uno sguardo all'orizzonte, si schierò da principio nei reazionisti; e gridò pace ad ogni costo; poi abbracciò la federazione colla clausola del Regno dell'Alta Italia, e gridò pace onorevole: poi, uditi i casi di Vienna, gridò abbasso la mediazione, viva la guerra, viva l'Indipendenza Italiana.

Queste fisiologie, dunque, non sono per niente innocue: sono anzi coraggiose, polemiche, aggressive. Mirano a indicare le categorie nocive ai fondamentali obiettivi dell'indipendenza e dell'unità, fornendo esempi negativi in cui, se il riconoscimento da parte del lettore si verifica, esso dovrà porsi come un punto di partenza per un cambiamento, e se non si verifica, il testo dovrà contribuire allo smascheramento nella vita quotidiana di tali categorie e a un combattimento in senso contrario alla loro marcia.

Per questo motivo, i tipi del «Lampione» sono quasi tutti legati all'ambito politico e, soprattutto, rappresentano categorie che sconfinano l'una nell'altra e risultano quindi collegate tra loro in senso sistemico. Si possono infatti disegnare tre macro-aree tematiche a cui ascrivere i diversi tipi: quella della passività, dell'ignavia, dell'indolenza, dell'indifferenza; quella del passatismo retrogrado; quella dell'opportunismo, dell'ipocrisia e dell'apparenza, del trasformismo.

Alla prima area appartengono l'impiegato, il gaudente, l'uomo tranquillo, l'uomo che non si compromette, i curiosi; alla seconda il codino, l'ex vicario regio, i canonici del duomo (sottocategoria del codino), gli struzzi; alla terza la gesuitessa, il crociato, l'opportunista, i birilli politici, Il fungo del 27 aprile (falso liberale), il ministero, i liberali annacquati, il gesuita (sottocategorie dell'opportunista), il prete, gli struzzi.

Restano fuori da queste tre macro-aree il rivoluzionario-sanguinario e l'arruffapopolo (il rosso, il demagogo), i quali portano solo disordine.⁵⁰⁴

Vi sono poi le fisiologie più innocue, come quella del bullettinaio, con lo scopo cronachistico di registrare questa nuova figura di diffusore 'neutrale' delle idee, figlio della libertà di stampa, quasi una pura voce tanto è estraneo agli avvenimenti che grida e annuncia (sottilmente sembra che venga biasimato per la sua passività e indifferenza, ma in sostanza il tono della fisiologia non è aggressivo); o ancora gli studi sociali, più legati al *divertissement* (sono datati 1863: sono quindi più tardi rispetto agli altri testi e concepiti quindi in tempi molto diversi sotto il punto di vista politico): i medici, gli zii, le serve, le vedove; o

⁵⁰⁴ Questi vengono presi di mira anche in altri luoghi del giornale, come nell'articolo *Nuovo flagello sociale*, 15 luglio 1848.

ancora il tipo umano del faccendone, presente in ogni tempo. Interessante notare che nel giornale venga pubblicata anche una fisiologia della donna attribuita a Collodi⁵⁰⁵ (*Appunti di un misantropo. La Donna*), apparsa però originariamente ne «Lo Scaramuccia» e per questo non inserita da noi nell'elenco delle fisiologie di questo giornale. È significativa, però, la ripubblicazione di questa fisiologia nel «Lampione»: la donna, infatti, per quanto non sia una fisiologia politica, deve essere ascritta alla sfera dell'ipocrisia, delle maschere, dell'apparenza. Da tradizione balzachiana, essa è una figura 'politica' per eccellenza, nemico dalle mille armi (assalti nervosi, emicrania, lacrime, svenimenti) da cui l'uomo deve imparare a difendersi.⁵⁰⁶

Le fisiologie del giornale collodiano in fondo colpiscono – il più delle volte fingendo di aderire alle ragioni del nemico – i bersagli comuni a tutti gli altri articoli del giornale, e in questo senso la moda francese delle *physiologies* rappresenta una delle tante maniere per raggiungere gli scopi generali del giornale. Come in molti articoli di diverso genere si vuole scuotere la pigrizia dei fiorentini con il grido unanime di «Alle armi», così nelle fisiologie «Il Lampione» affonda i suoi colpi contro gli sfaccendati, i colpevolmente indifferenti alle sorti del paese, quelli che mancano di ideali e per questo sono assimilabili a macchine, non sufficientemente degni in qualità esseri umani. La gravità dei tempi conduce i fisiologi umoristi del giornale a provare sdegno verso chi mostra solo passività, immobilismo, indolenza, o verso chi pensa soltanto a godere della materialità, legata ai sensi o al denaro. Si scrive ad esempio, come incipit al *Gaudente*:

Quantunque in questa valle di lacrime la povera umanità sia condannata a logorarsi la vita fra gli stenti e i dolori, pure bisogna convenire che vegeta sulla terra un volgo di gaudenti che vivono beati in mezzo all'altrui dolore, contenti fra le sventure del prossimo, tranquilli in faccia a qualunque pericolo che minacci la disgraziata figliuolanza d'Adamo.

Concordemente a queste parole, l'incipit della *Fisiologia dell'Uomo Tranquillo* recita: «Gran malattia delle società odierne si è lo smisurato desiderio della tranquillità! A questa tutto si sacrifica; patria, indipendenza, libertà, son vocaboli belli e buoni; ve li lodano a cielo, ma molti aggiungono sempre: “Eh! Lasciateci vivere tranquilli!”». Il tipo dell'uomo tranquillo compare anche in altri articoli non propriamente fisiologici, come nel dialogo *Il Malcontento. Fotografia*

⁵⁰⁵ Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 828, nota 14.

⁵⁰⁶ Cfr. Parte Prima, Capitolo III, par. 1.

scritta, in cui si può leggere questo scambio: «– Ma dimmi, a che colore appartieni? / – Che colore? io non ho colore! Mi hai preso per un imbianchino? Io pago le mie tasse e me ne lavo le mani»;⁵⁰⁷ o in *Un dialogo in Palazzo Vecchio*, attribuito a Lorenzini:⁵⁰⁸ «Io, per dirvene una, ho fatto fare un bandierone tricolore, che pare una vela da bastimento... e quando c'è per aria qualche cosa di nuovo, lo metto subito fuori della finestra. Se si contentano di un po' di bandiera, non ce li dobbiamo disgustare». ⁵⁰⁹

L'uomo tranquillo si mostra alle volte anche curioso, di una curiosità esteriore che implica una partecipazione fastidiosa agli eventi, partecipazione senza spessore, che diventa invadente e insulsa, tanto da far esclamare al fisiologo umorista:

O curiosi, voi siete le migliaia di foglie autunnali che il vento innalza e fa roteare; si crederebbero esseri animati e volanti, e non sono che aride foglie!

O chi siete voi genia di curiosi? Un branco di marmotte che a un fischio corre e ad un fischio scappa. La vostra anima infantile è qualche cosa meno del nulla. Vuole e non sa che, ride e non sa di che, va e non sa perché, pensa ma non sa a che. Il vostro corpo leggero, diafano conviene alla vostra anima. [...]

A che in tempi di opinioni democratiche e nazionali, in tempi che la patria è in pericolo per nemico straniero, scendete voi o curiosi sulle piazze? O voi che coll'anima di marmotta, coll'intelletto di moscerino, senza colore e senza neppure neutralità, ardite di star presenti ai moti popolari; fuggite, non vi accostate al popolo che si muove, per un santo pensiero; il vostro posto è in casa. Imitate i poltroni politici i quali fremono, ma stanno appiattati!

Il tipo dell'uomo tranquillo è spesso un amante del passato poiché il suo terrore consiste in un futuro in grado di privarlo della sua sacrosanta tranquillità. Il passo dall'uomo tranquillo al codino è dunque breve; d'altronde, nella *Fisiologia del Codino* si leggeva: «Ma l'idea del Caos lo spaventa, e certo non vi può essere un'idea più terribile di questa per un uomo che spira l'ordine e la tranquillità da tutti i pori. Il suo spirito è afflitto, la sua anima è desolata, ma il suo stomaco è sano, e malgrado i dispiaceri di tante Concessioni e Motuproprii, spera di toccare santamente il 1890 dell'era cristiana».

Altre volte il movimento dell'uomo tranquillo consiste nel passare da una bandiera a un'altra a seconda di come tira il vento, sconfinando così nel profilo

⁵⁰⁷ 22 maggio 1849-60.

⁵⁰⁸ D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 1099, nota 7.

⁵⁰⁹ 9 giugno 1849-60.

dell'opportunista, adoratore del tempo, «certo di non compromettersi, di non vedersi mai bersagliato da sociali tempeste, e soprattutto di essere sempre del partito della vittoria, e di goderne i comodi, e di raccoglierne i frutti». Lo sdegno verso questi tipi senza ideali è tale da chiamare in causa Dante, il cui passo sugli ignavi («a quel cattivo coro / degli angeli che non furon ribelli, / né fur fedeli a Dio, ma per sé fero») è citato come monito conclusivo proprio nella *Fisiologia dell'Opportunista*.

La difesa della tranquillità può implicare l'uso di maschere e la propensione alla trasformazione. Lo sa bene ancora una volta l'opportunista, ma anche la gesuitessa, con quegli occhietti furbi che la collocano tra Dio e il diavolo; il gesuita, ossia «chi vuol far servire le forme esteriori d'una religione qualunque alla costruzione d'una vasta prigione in cui chiudere l'umanità, per poi farle il perpetuo guardiano»; il prete, che «veste la maschera dell'ipocrisia», quando in realtà altro non è che «schifoso parassita», «vampiro del sangue del povero popolo, dell'ignorante e bigotto contadino»; il crociato, che «mangia, beve, veste a spese dell'indipendenza italiana, e siccome sente che tutti sono andati per conquistare qualcosa anche egli non vuol far di meno, e conquisterà, in mancanza di meglio, o la figlia dell'Oste dove alberga, o la serva del padrone che lo ha preso in casa», i liberali annacquati,

[...] né carne né pesce, non danno né in tinche né in ceci. [...] Balbettano viva Vittorio Emanuele non senza prima dare un'occhiatina in giro. Alle sottoscrizioni patriottiche non reluttanti in apparenza, firmano ma con mano tremula ed ora omettono il nome di battesimo, ora un cognome se ne hanno due, e due se per avventura ne hanno tre. [...] Circa a dimestichezza, tengono il piede in due staffe. Ora con Tizio liberale, ora con Cajo codino; e con Tizio pongono Cajo *in berzichella* e con Cajo motteggiano di Tizio. Potrebbero qualificarsi per Giani a due faccie se il sole che ora risplende non ne illuminasse una più decisamente dell'altra. Come le banderuole dei campanili piegano dal lato del vento che spira. *In illo tempore* facevano i liberali in segreto coi liberali, ed i codini in pubblico, ora fanno in pubblico i liberali, e coi codini in segretezza, i codini. Per essi non è question di principii, ma te lo ripeto, di sole che splende, di vento che tira.

Questi liberali mascherati amano l'ordine e convincono il *Birillo*, trasformista senza ideali, a votarsi a esso, impedendogli di cascare:

Da qualche antico liberale riceve delle spinte e casca, ma v'è il liberale nuovo, che ti soggiunge: «non è carità perseguitare così un povero Birillo, via via alzati, e stammi vicino, grida alla moderazione, alla pausa, all'*ordine*; questa parola poi caro

Birillo, (seguita a dire il nuovo liberale) è una parola d'oro, è una parola di cui noi soli intendiamo il significato, nell'*ordine* solamente tu puoi star ritto! e Birillo ci crede, e resta ritto!

In questi ultimi casi, la 'serietà' di alcune fisiologie risiede anche nello sforzo analitico di delineare al meglio i tratti caratteristici di alcuni gruppi umani perché questi appunto si mascherano o si trasformano, per compiacere, per salvaguardare la propria zona di comfort fatta di tranquillità e meschinerie, per difendere i propri interessi materiali, o semplicemente la propria vanità. Come nel caso dei crociati, falsi patrioti, tutti parole, combattenti dell'apparenza, i quali con la loro vita infangano l'immagine di chi ha combattuto e combatte per davvero. Il crociato si fregia dei simboli dei combattenti, che vengono accumulati per poi venir svuotati del loro significato e resi pura forma:

È quindici giorni che gira per il paese con la croce sul petto, la fiaschetta appesa al collo, e le scarpe a doppia suola in piedi – È quindici giorni che a tutti coloro che gli domandano quando parte risponde sempre – fra un'ora. [...]

Arrivato a mezza strada, entrerà in qualche magazzino di vestiarista per comprare uno squadrone – Disgraziatamente il proprietario del magazzino è sprovvisto di questo genere, perché in oggi lo squadrone è un genere che corre, e non gli è rimasto che uno sciabolone che dava a nolo ai Dilettanti del paese quando recitavano il *fint'Unghero*. E il nostro Volontario prende a nolo lo sciabolone del *fint'Unghero*, se lo cinge alla vita e seguita la strada. Alla prima fermata fa subito vedere, com'è naturale, la sua sciabola che è appartenuta a un Ungherese, e tutti lo credono perché il nostro eroe alla fin dei conti non è obbligato a dire se appartenesse a un Ungaro vero o a un *fint'Ungaro*.

Il soldato allora diventa nient'altro che una maschera di carnevale, un travestimento per un'inutile vanagloria, come la croce d'oro per i canonici del duomo, amata più per il metallo di cui è composta che per la sua potenza simbolica. Al denaro sono spesso attaccate queste categorie, come cibo da mangiare avidamente. Lo dimostrano gli struzzi lunari, parassiti che consumano e basta:

Questi struzzi non si cibano del cibo ordinario, ma hanno uno stomaco così capace alla digestione, che digeriscono l'argento come noi si digerisce un cordiale, e tanto sono ghiotti di quel cibo, che per averlo non guardano all'altrui proprietà. – Anzi a tanto gli ha spinti la ghiottoneria da farsi di quel metallo un idolo che adorano con la massima devozione, sebbene spesso quel povero idolo sia vittima dei suoi adoratori.

Come vediamo, le tre macro-aree sembrano quindi sfumare l'una verso l'altra e i tipi paiono rientrare in un unico profilo, da aborrire, combattere: il tipo dell'uomo piccolo, senza ideali, immobile o ipocrita e trasformista per paura e comodità, meschino nel suo attaccamento al denaro, ai sensi, alla vanagloria. Vicino a quest'unico tipo, questo modello supremo da evitare, sono in fondo anche i politici nella loro veste macchiettistica: anch'essi retrogradi, ostinatamente legati al passato al fine di conservare egoisticamente i loro privilegi, uomini 'tranquilli', piccoli, impauriti, i quali durante gli sconvolgimenti storici provano comicamente a trattenere quel che possono.⁵¹⁰ Lo scopo di queste fisiologie è dunque quello di riconoscere tale profilo, per diffidare, non copiare, per additarlo e ipotizzare dunque una marcia contraria da percorrere. Tale marcia viene esemplificata dall'unica fisiologia veramente positiva del giornale, fondata su un elogio sincero, quella collodiana del ragazzo, sintesi dell'energia istintiva, dell'azione, della partecipazione come forza naturale e quasi animale:

[...] con la massima indifferenza egli passa da una dimostrazione politica al casotto dei burattini; dall'albero della libertà a un organino ambulante – Viva il ragazzo! Quando grida *abbasso Leopoldo* ci aggiunge sempre qualche epiteto più significativo di quello che vi aggiunse il governo: quando si tratta di Laugier, il ragazzo va urlando per le strade: abbasso il *De L-a-u-g-i-e-r* traditore della patria – Eccovi dimostrato come il ragazzo del 1846-47-48-49, ha ben meritato della patria, sostenendo una parte principale della nostra rivoluzione.⁵¹¹

Il ragazzo, non a caso, uscendo dai confini del proprio 'spazio fisiologico' entra in altre fisiologie come categoria-aiutante, in supporto degli scopi profondi del giornale: nello scorcio anedddotico presente nella *Fisiologia del Codino* i monelli canzonano allegramente il tipo in esame; nella *Fisiologia dell'ex-Vicario Regio* si legge: «Siccome l'abito di un ex Vicario è quello stesso del codino, in questi giorni gli accade di essere oltraggiato dai ragazzacci, e a pensare di non aver più la prigione!...»; ne *Il nuovo Codino*: «I vecchi Codini furono sotterrati dal Ministro Democratico; e chi ci libererà dai nuovi? – Noi vogliamo e intendiamo che essi siano tenuti d'occhio, invigilati, smascherati, e alla circostanza

⁵¹⁰ Il profilo dell'uomo tranquillo è ravvisabile chiaramente nei politici ad esempio nel testo *Il Re di Napoli e le campane*, 14 giugno 1849-60.

⁵¹¹ Il riferimento è al granduca Leopoldo II, codino per eccellenza, e all'ex ufficiale napoleonico, poi generale nell'esercito toscano del Granduca, Cesare De Laugier (1789-1871), il quale si contraddistinse nel biennio rivoluzionario per il suo atteggiamento rigido e arrogante.

melati e fischiati – I ragazzi dai 9 anni in su sono incaricati dell'esecuzione del presente Decreto –».

Il ragazzo è l'energia nuova, del presente e più ancora del futuro, chiamata a combattere sinceramente contro coloro che si ostinano a restare con i piedi e con la testa – o il cranio (si ricorderà la frenologia) – in un passato che va necessariamente superato. Al popolo, *ragazzo* ancora ai tempi del «Lampione», va conferito l'attributo fondamentale della forza istintiva della partecipazione e del combattimento, da educare attraverso la conoscenza dei problemi, la consapevolezza dell'importante funzione che esso è chiamato a svolgere a favore del bene collettivo. Allora, il grido del fisiologo umorista al lettore potrebbe essere così formulato: tagliare le code – che si trascinano pesanti come strascichi, tornare indietro per riacchiappare l'energia primordiale del proprio 'ragazzo interiore' e andare avanti, per inseguire il presente di tutti.

2. *Le fisiologie de «Lo Scaramuccia»*

2.1. «– Ridete signori?...». *Struttura e procedimenti*

Per questo giornale è stato più difficile distinguere le fisiologie (che descrivono personaggi ipotetici, e che quindi vanno intese come un repertorio di possibilità per il personaggio in questione) dalle macchiette (che descrivono personaggi particolari e unici, immessi talvolta in una situazione precisa, o in interazione con altri personaggi), poiché spesso i loro confini si confondono all'interno dello stesso testo.⁵¹² Nonostante ciò, abbiamo provato a isolare 18 fisiologie nel senso stretto del termine, seguendo il criterio collettivo-categoriale che abbiamo utilizzato anche per le fisiologie de «Il Lampione». Le elenchiamo di seguito, indicando per ciascuna di esse il numero del giornale in cui è inserita e la firma (il più delle volte pseudonimo o sigla).⁵¹³ Anche in questo caso l'elenco deve

⁵¹² In un nostro intervento dedicato alle fisiologie de «Lo Scaramuccia», cadiamo anche noi in questa confusione tra «macchiette» e «fisiologie», a partire dal titolo (*Le macchiette de «Lo Scaramuccia»: 'giornalismo umoristico' e caricatura letteraria*, presentato in occasione del IV Convegno Internazionale di Studi sull'Umore «Teorie e Storia dell'Umore», Codogno, 10-11 ottobre 2014, in corso di pubblicazione presso la rivista «Studying Humour»); tra l'intervento e la presente trattazione si troveranno per questo differenze sia nella selezione delle fisiologie isolate sia nella descrizione di queste.

⁵¹³ Per quanto riguarda le firme delle fisiologie isolate nel presente saggio, oltre agli pseudonimi sicuramente collodiani (Belfagor, L..., Scaramuccia, su cui cfr. F. Martini, *Confessioni e ricordi* cit.; R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit.; D. Marcheschi, *Collodi*

considerarsi come un punto di riferimento bibliografico per le citazioni prelevate dalle fisiologie de «Lo Scaramuccia», in questo e nel paragrafo 2.3:

- 1) *Fisiologia del Contrabbasso* (13 dicembre 1853). Firma: Ruello
- 2) *Appunti di un misantropo. La Donna* (28 febbraio 1854). Firma: Belfagor
- 3) *Fisiologie. Gli esseri dimenticati. Il Portinajo* (31 marzo 1854). Firma: Pietro F.....
- 4) *La Donna di Moda* (4 agosto 1854). Firma: Bazar
- 5) *Le Amicizie Molestie* (26 gennaio 1855). Firma: Carlo Lorenzini
- 6) *Gl'Impresarij se ne vanno!...* [con vignette] (12 maggio 1855). Firma: Carlo Lorenzini
- 7) *Acquerelli e tocchi in penna. Lo Strozzino* (19 maggio 1855). Firma: Carlo Lorenzini
- 8) *L'Uomo-Colla* (23 giugno 1855). Firma: L...
- 9) *Il Vestiario* (30 giugno 1855). Firma: Pietro Aretino
- 10) *Galleria fisiologica. La Madre della debuttante!* (1 e 8 dicembre 1855). Firma: Carlo Lorenzini⁵¹⁴

e la linea sterniana nella nostra letteratura, cit., *passim* in tutti e tre), Pietro F... potrebbe essere il filologo toscano Pietro Fanfani, direttore dei fogli «Ricordi filologici e letterari» e «L'Etruria, studi di filologia, di letteratura, di pubblica istruzione e di belle arti» (cfr. C. Rotondi, *Bibliografia dei periodici toscani (1847-1852)*, cit., p. 34 e pp. 69-70); A. De Gubernatis (*Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 1142), E. Rocco (*Anonimi e pseudonimi italiani, supplemento al Melzi e al Passano*, cit., p. 123) e N. Bernardini (*Pseudonimi*, cit., p. 238) attribuiscono lo pseudonimo «Fanfulla» al palermitano Guglielmo Collotti, che potrebbe anche coincidere con l'autore della fisiologia. Per quanto riguarda la firma «Scaramuccia» per *L'Uomo-Réclame*, non sembra attribuibile a Lorenzini, il quale in effetti in quelle date non figura più come direttore del giornale: rispetto ai testi del Lorenzini, il ritmo risulta più lento, meno vivace, il lessico meno schietto e manca l'uso espressionistico della punteggiatura. Si può dunque ipotizzare che sia il nuovo direttore, Gennaro Marini (pseudonimo di Aristodemo Cecchi) a firmare questi pezzi: nelle annate del giornale da lui dirette (la terza e la quarta), questi si occupa principalmente di critica teatrale, drammatica e letteraria firmando «Gennaro Marini» articoli situati in prima pagina. Tuttavia, in quelle stesse annate compaiono anche molti articoli a firma «Scaramuccia» (cronache teatrali, polemiche con giornali, dialoghi umoristici), che, per caratteristiche di stile non possono essere attribuite a Collodi: si può dunque pensare che Aristodemo Cecchi firmi come «Gennaro Marini» gli articoli di critica in prima pagina e come «Scaramuccia» gli articoli di altro genere, in alcuni casi cercando di imitare il modello fornito da Lorenzini. Per i restanti pseudonimi – compreso quell'Amleto, terzo direttore del giornale – non siamo riusciti a ipotizzare un'identità. Per ciò che concerne «Tompson», si tratta comunque di una delle firme più frequenti della quinta annata del giornale: scrive soprattutto dialoghi umoristici e divagazioni con uno stile che però non riesce a coinvolgere e tenere alto il ritmo; «Nick» è un'altra firma frequente della quinta annata, soprattutto per articoli divagatori; le altre firme sono occasionali.

⁵¹⁴ Alla fisiologia collodiana *La Madre della debuttante* dedicheremo un intero paragrafo nella Parte Terza di questo studio.

- 11) *L'Uomo-Réclame* (11 aprile 1857). Firma: Scaramuccia
- 12) *La Misanthropia* (29 agosto 1857). Firma: Amleto
- 13) *Il Filantropo* (5 settembre 1857). Firma: Amleto
- 14) *Fisiologie. I. Lo Strozzino* (20 marzo 1858). Firma: Grillincervello
- 15) *Fisiologie. II. L'Uomo di Buona Fede* (29 maggio 1858). Firma: Nick
- 16) *Fisiologie. III. La Tabaccaja* (19 giugno 1858). Firma: Fanfulla
- 17) *L'Universale* (2 ottobre 1858). Firma: Tompson.
- 18) *Fisiologia. Il Ciabattino* (22 gennaio 1859). Firma: Scaramuccietto II.⁵¹⁵

Come si può vedere, gran parte delle fisiologie (6 su 18) sono di Collodi, il quale firma per intero o con iniziali (L....) e pseudonimi (Belfagor): daremo più risalto a queste ultime nella Parte Terza del presente lavoro, mentre in questo paragrafo metteremo a fuoco la struttura e le caratteristiche generali delle fisiologie del giornale.

Per quanto riguarda la struttura, rispetto alle fisiologie del «Lampione» essa risulta scandita più nettamente nelle varie sue parti: sono quasi sempre presenti introduzione e conclusione. Nell'introduzione risulta pressoché fisso il coinvolgimento del lettore, ad esempio in *Il Portinajo*: «– Ridete signori?... Vi fa ridere la biografia del portinajo ... Non ridete... oppure ridete a vostro bell'agio, ma lasciatemi dire... se ne leggono tante delle biografie (ci siamo intesi! –) che fra le altre ci potrà stare anche questa»; talvolta con simulazione del botta e risposta lettore-giornalista, come ne *L'Uomo-Réclame*: «Possibile, – direte voi, – che si trovi un uomo di tal fatta? / Possibilissimo, – risponde Scaramuccia. – La differenza consisterà tutta in questo, che invece d'un uomo, io vi parlerò d'un giovinetto, o meglio d'un ragazzo; ma se mi state a sentire, io vi farò far conoscenza col vero tipo dell'*Uomo-Réclame*». Al coinvolgimento del lettore può seguire la

⁵¹⁵ Tra le fisiologie del giornale non abbiamo inserito *Il Galante*, poiché la firma è «Verità e bugie», quindi molto probabilmente si tratta di una fisiologia apparsa prima sul foglio umoristico napoletano «Verità e bugie» e da questo passata poi allo «Scaramuccia». L'autore del testo potrebbe essere Luigi Coppola, in quanto direttore del giornale umoristico napoletano, da lui fondato con Nicola Petra e Carlo De Ferraris. Lo stile brioso del Coppola imita molto quello di Collodi; i suoi pseudonimi più frequenti sono Y e Il Pompiere (cfr. E. Rocco, *Anonimi e pseudonimi italiani, supplemento al Melzi e al Passano*, cit, p. 144 e p. 266). Oltre a queste fisiologie umoristiche nel senso stretto del termine, segnaliamo la tendenza tipizzante di molti testi dalla struttura molto varia (dialogo, narrazione, discorso). Si potrebbero leggere ad esempio gli estratti citati nel paragrafo 2 del cap. II di questa Parte: da *Il sentimento artistico!!!*, che categorizza i falsi artisti, o da *Il poeta e il maestro di musica*, dialogo che tipizza le due categorie espresse nel titolo, ai quali si potrebbe aggiungere *L'esame del corista*, 23 dicembre 1853. Ricordiamo, infine, che la *Fisiologia del Contrabbasso* e *Appunti di un misantropo. La Donna* sono state riprodotte anche sul «Lampione»: cfr. *supra*, nota 456.

giustificazione dell'argomento, come in *Lo Strozzino* firmato Grillincervello: «Tema rancido! Sento gridarmi per primo complimento. Ed io rispondo che lo strozzino è l'uomo culminante dell'epoca; quindi piglio la penna e butto giù uno schizzo che per lo meno avrà il merito della naturalezza». Spesso una delle motivazioni di questa giustificazione coincide con il riscatto (o il finto riscatto) di un soggetto dimenticato, come per *La Tabaccaja*, a firma Fanfulla (quindi, forse Guglielmo Collotti):

Fra gli esseri dimenticati ponete la Tabaccaja!

V'è chi ha scritto la fisiologia dell'Impresario, dell'Agente Teatrale, dell'Editore, e dire che ancora, per quanto io mi sappia, nessuno ha scritto quella della elegante venditrice di *Panattellas* e di Sigari da *due quattrini*. Crudele e imperdonabile dimenticanza!

Amante della Giustizia e... delle Tabaccaje, per riparare in qualche modo al fallo commesso dai miei confratelli, prendo io quell'assunto che essi hanno sempre dimenticato nelle loro giornalistiche... *missioni*, e incomincio.

La giustificazione dell'argomento può realizzarsi anche nella definizione della posizione sociale più misera. Succede nella *Fisiologia del Contrabbasso*, la cui introduzione consiste in una rassegna rapida delle posizioni sociali più felici, e poi per antitesi in quelle più infelici, tra cui si situa la fisiologia in esame:

Chi è di voi che non abbia fatto degli studi più o meno profondi sulle diverse posizioni sociali? – Eppure son convinto che nessuno è venuto ad una stessa conclusione sulla migliore o peggiore posizione che un individuo possa occupare in questo mondo.

Forse intorno alla posizione sociale più felice, i pareri sono stati meno discordi. I più, scommetto, hanno concluso in favore della vita pastorale con accompagnamento di mandria, ruscelletto capanna, ed altri *comfortables* della beata età dell'oro. Pochi spiriti positivi e materiali avranno parteggiato per la posizione abusivamente detta del signore, perché non manca di nulla, e saranno giunti fino alla debolezza di vagheggiare per loro ideale il patrimonio di Rotschild con analoghi accessori. – Tutti i gusti vanno rispettati.

Ma quanto alla posizione peggiore le discrepanze sono state al certo enormi ed infinite.

Chi ha opinato che la più disgraziata delle posizioni fosse quella del giornalista senza associati, altri l'autor drammatico fischiato, altri il cantante senza scritture, altri l'impresario fra due prime donne assolute; ma nessuno, a parer mio, ha raggiunto con precisione la verità.

Avvi un essere molto più disgraziato di quelli nominati e di molti altri che si potrebbero nominare.

Quest'essere condannato a vivere cinque ore per sera, ritto, nell'orchestre, coperto da uno smisurato strumento, è il *Suonatore di Contrabbasso*.

Il soggetto, ancora, può essere giustificato adducendo la motivazione della 'specie' rara e quindi in via di estinzione, o già assente dalla società coeva al fisiologo umorista: si tratta perlopiù di soggetti positivi, per cui lo scopo della fisiologia consiste nel volerne ricordare i tratti per una sperabile resurrezione. Nello stesso tempo vengono descritti i tratti della fisiologia opposta, che si maschera dal soggetto positivo ormai assente, come nel caso dell'egoista mascherato da filantropo. Potremmo allora chiamare questi testi «fisiologie dell'assenza»: in particolare coincidono con *L'Uomo di Buona Fede*, *Il Filantropo* e *Gl'Impresari se ne vanno*. In quest'ultimo caso, l'intento, più che di denuncia sembra di testimonianza e cronaca, il tono scherzoso. Nell'introduzione si dice, parodiando il linguaggio della scienza naturale con il tipico stile esclamativo del Lorenzini: «Tutte le stelle, o prima o poi, tramontano! Tristo chi ha una stella! La stella degl'impresarij è tramontata. Questa razza di mammiferi, avvezzi a cibarsi di biglietti d'ingresso e di ultimi quartali, si è finalmente spenta.... Completamente spenta!». L'incipit della *Misanthropia*, firmata Amleto, consiste invece in una definizione rovesciata, ancora attraverso la parodia del linguaggio scientifico. Si tratta in particolare della definizione di Buffon più citata in questo genere di testi, a partire dal modello francese, e cioè quella dell'uomo come animale ragionevole:

L'uomo – oramai conosciuto sotto la nomenclatura di animale ragionevole – è un essere bipede in generale, tripode qualche volta, e spesso quadrupede. Insomma dalla bestia all'uomo non v'è differenza che nei piedi – È questa la definizione dei più, ma per me l'uomo è un animale anfibio, poco ragionevole e molto bestia. Tutti gli scrittori si trovan d'accordo a chiamare *leggera la donna*: se fossero giusti dovrebbero confessare che l'uomo è molto *pesante*.

Ne *Il Filantropo*, l'introduzione consiste in una massima che confronta passato e presente con squalificazione scherzosa di quest'ultimo: «Diogene Laerzio scrisse che quello è veramente amico, che non solo nella prosperità, ma nelle avversità sta fermo e fedele. Questa massima sarà stata di facile applicazione a' tempi mitologici, ma per i nostri... marameo!». Infine, l'introduzione può coincidere con una digressione, come nel caso-limite de *La Madre della debuttante*, in cui tutta la prima parte dell'articolo consiste in un lungo sfogo digressivo a sfondo linguistico. Questa fisiologia risulta inoltra spezzata in due numeri.

La conclusione, quasi sempre nettamente presente a differenza delle fisiologie del «Lampione», risulta molto breve e a effetto. Può consistere, spesso attraverso il coinvolgimento dei lettori, in una massima generalizzante in funzione di chiusa moraleggiante, come in *Il Vestiario*: «Del resto si sa. Le frutta, buone o cattive, si conoscono dalla buccia», che tra l'altro si riallaccia simmetricamente all'introduzione, popolarizzando il principio fisiognomico dell'esterno che coincide con l'interno. Oppure, può consistere nella richiesta di perdono al lettore, come in *La Misanthropia*: «Questi appunti sono strappati dall'Album intimo di un nostro amico che professa la misantropia. Vogliamo sperare che le nostre gentili lettrici ed abbuonate, non ci dichiareranno la guerra per questa pubblicazione che sarà seguita da altre simili»; o anche in *Il Filantropo*:

– Lettrici amabilissime – vi suppongo tali perché così mi fa piacere – mi rincresce avervi trattenute con pensieri tristi, e poco adattati al titolo del giornale, ma di quando in quando un po' di serio fa bene, specialmente per me che spesso con l'intenzione di far ridere fo compassione. Passatemi adunque questo piccolo sfogo, e vi prometto per un'altra volta un articolo tutto dedicato a voi, perciò grazioso e d'argomento leggerissimo.

La conclusione può poi consistere in un'ulteriore giustificazione dell'argomento e nella difesa della verità del tipo, di contro alla sua presunta esagerazione, che tra l'altro in maniera sorniona sembra voler ribadire il principio teorico caricaturale della verità profonda raggiunta attraverso l'esagerazione. Succede in *L'Universale*: «Questo è il ritratto del nostro Universale: e se a caso in qualche tratto vi sembrasse di scorgervi dell'esagerato, non torcete la bocca perché il ritratto è somigliantissimo e ve ne assicura l'amico Tompson»; o nello *Strozzino* di Grillincervello: «Eccovi, o miei lettori, sbizzato il ritratto dello strozzino moderno, e se taluno di voi avesse la puerilità di tacciarmi di esagerazione, io incaricherei di toglierlo da questa poetica illusione molti miei buoni padroni che confesseranno di certo aver io toccata questa piaga sociale colla più desolante verità». Infine, la conclusione può realizzarsi nell'elogio della categoria o in un'apostrofe a questa, talvolta in senso antifrastico, come nel caso del collodiano *Lo Strozzino*: «Oh strozzini, crescete e moltiplicate... e che l'80% vi sia leggiere! Lasciate pure che i pedanti alzino la voce: voi siete una conseguenza logica della putrefazione della società; il prendersela con voi è la stessa cosa che il rifarsela coi vermini che si alimentano sopra un cadavere frollato da cinque giorni di sepoltura!».

Per quanto riguarda il corpo della fisiologia e quindi i procedimenti di descrizione del tipo e la differenza rispetto alle fisiologie francesi, possiamo ripetere le stesse considerazioni che abbiamo operato per le fisiologie del «Lampione»: si confermano maggioritari da un lato i procedimenti legati alla tradizione del ritratto caricaturale (e soprattutto la riduzione sineddochica o formula tipizzante con selezione di pochi tratti ed esagerazione di uno di questi, e la trasformazione degradante in forma di materializzazione o animalizzazione, il più delle volte senza la mediazione del paragone), dall'altro quelli da collegare alla parodia della scienza naturale, della zoologia e delle pseudoscienze fisiognomica e frenologia (soprattutto l'elenco, tra il generalizzante e il particolarizzante, di abitudini, azioni, manie, luoghi in cui trovare la categoria, specie 'compagne' o 'nemiche', frasario tipico, accenno di azioni o dialoghi, casistica situazionale di apparizione, cause della decadenza per le 'fisiologie dell'assenza'). Rispetto al «Lampione», questo tipo di parodia si traduce più frequentemente nel riferimento diretto a queste scienze e pseudoscienze, nell'allusione o citazione delle teorie a esse associate, con parodia dell'applicazione del loro linguaggio all'uomo. A questa tendenza è da collegare un altro elemento molto presente, differentemente da ciò che accadeva nel «Lampione»: le massime, gli assiomi, che mostrano anche una maggiore azione in queste fisiologie del modello balzachiano della *Physiologie du Mariage*.

Un'ulteriore differenza rispetto alle fisiologie «Lampione» è, come si è potuto già constatare a partire dalla rassegna di introduzioni e conclusioni, la molto maggiore presenza dei procedimenti scrittori legati alla linea umoristica sterniana, e quindi: appelli al lettore o anticipo delle sue obiezioni e simulazioni del botta e risposta lettore-giornalista, digressioni, metalessi, parentesi, incisi. O ancora, una forte presenza dell'io scrivente che può tradursi nel suo svelarsi come personaggio, come ne *La Tabaccaja*, un esempio tra l'altro di conclusione svelante e a effetto: «Finalmente, è una confessione che vi farà stupire, ma bisogna che io vi dica, o lettori, che io fumo continuamente... per avere un motivo di frequentare la bottega di una tabaccaja mia prediletta, presso cui passo tutte le mie giornate, che andando di questo passo a differenza di quelle del filosofo si succedono e si somigliano». Un elemento di novità rispetto al «giornale per tutti» è rappresentato dalle inserzioni di versi (da poesie, ma soprattutto dai melodrammi e dall'opera buffa), da ricollegare di nuovo alla contaminazione tra generi ascrivibile alla linea umoristica. La maggiore presenza di tali meccanismi va motivata con la diversa collocazione temporale delle fisiologie de «Lo Scaramuccia»: siamo alla metà degli anni Cinquanta del XIX secolo, quando il modello del

giornalismo umoristico si è ormai consolidato, così come la moda fisiologica, da cui la maggiore uniformità nella struttura dei testi.

Alla luce di tali considerazioni, decidiamo di non riportare, come per «Il Lampione», la citazione di una fisiologia intera, poiché le più forti differenze strutturali tra i due gruppi di fisiologie riguardano appunto introduzione e conclusione, delle quali per questo abbiamo proposto una ricca esemplificazione. Di seguito forniremo invece un repertorio esemplificativo dei procedimenti di descrizione del tipo.

Prima vogliamo dire però che, al di fuori della struttura standard, si collocano *Le Amicizie Moleste*, un riuscitissimo e godibilissimo pezzo del Lorenzini fondato sull'elenco delle varie tipologie di amici da evitare, una variazione quindi sul *topos* del seccatore (l'uomo-colla); e *Il Vestiario*, incentrato su più tipologie, individuate a partire dalle caratteristiche del loro abbigliamento. Abbiamo inserito *Le Amicizie Moleste* tra le fisiologie poiché il testo presenta comunque un repertorio, una casistica di gruppi umani, di cui vengono elencati i tratti allo scopo di riconoscerli ed evitarli, descrivendo quindi una sorta di guida, 'manuale per l'uso'. *Il Vestiario*, firmato Pietro Aretino, fornisce invece, se vogliamo, le 'premesse teoriche' per il meccanismo fisiologico, con esempi applicativi, prima rivolti a due macchiette, poi a due fisiologie. Si legge infatti come introduzione – con chiaro riferimento al *Traité de la vie élégante* di Balzac:

Vi è chi si ostina a credere che i tratti distintivi di una fisionomia non valgano a dare un'idea del carattere morale buono o cattivo di un individuo – Io vado più in là.

Quando mi si presenta qualcuno che non ho mai conosciuto, mi vien fatto naturalmente di osservare con una certa attenzione anche il vestiario che indossa, come uno dei tanti segni esterni adatti a presentarmi un mezzo di più, per conoscere una maggior facilità, che razza d'Uomo mi stia davanti.

Non arricciare il naso, Lettore mio! – Questo punto di osservazione nella vita a me ha giovato assai, ed è naturale.

[...] Ma vi è di più.

Io ho notato certe particolarità nel vestiario di qualche individuo che mi hanno persuaso sempre più della necessità di prestar fede a questi esterni contrassegni più o meno capaci a determinare i diversi usi, i diversi caratteri, e perfino le diverse professioni a cui un uomo appartiene.

Possiamo notare di nuovo il coinvolgimento del lettore e la forte presenza dell'io scrivente.

Riportiamo ora un esempio della 'parte applicativa' della teoria esposta, relativa alla deduzione, a partire dal vestiario, del tipo del computista:

Immaginati un Computista.

Un Computista dal più al meno, lo troverai non elegante ma sempre pulitissimo! – Porti anche i calzoncini di rigatino, indossi una spolverina di velluto, si metta al collo una corvatta di cotone stampata a fiori, avrà sempre l'aria di uomo avvezzo a una certa proprietà, unita a una precisione inappuntabile.

Passiamo ora ai procedimenti.

Tra i meccanismi tipici del genere si situa la parodia scientifica o pseudoscientifica, che si traduce spesso, come dicevamo, nel procedere per assiomi. Leggiamo ad esempio ne *La Tabaccaja*: «Assioma generale – Una donna brutta non può fare la tabaccaja [...] Sentenza infallibile: – Una tabaccaja non dirà mai di essere fanciulla!». In altri casi, si fa riferimento implicito alle teorie collegabili alla fisiologia, come alla teoria dei temperamenti in *Il Vestiario* (il soggetto della descrizione è ancora il computista): «Ha il viso naturalmente acceso, non già per ragion di temperamento. Il temperamento degli uomini della tempra dei Computisti, è quasi sempre linfatico».

La tensione tra tendenza generalizzante e particolarizzante, da ascrivere alla parodia delle scienze e pseudoscienze collegabili alle fisiologie, si esprime soprattutto nell'elenco, riferito al tipo, di abitudini, luoghi frequentati, persone cui s'accompagna, passioni e ossessioni, per facilitare il suo riconoscimento. Per la tabaccaja, viene elencato un repertorio di situazioni e di persone con cui ella viene a contatto, così come per l'universale (che, come il faccendone del «Lampione», ha la capacità 'miracolosa' di essere presente ovunque e di stare con chiunque). La casistica situazionale è molto lunga per lo strozzino di Grillincervello, mentre per il portinaio si traduce in un elenco di fatti che può conoscere il tipo, e che in sostanza non fa che sviluppare ed esagerare l'unico tratto in cui esso si riassume:

Volete sapere dove abita il tale o la tale? – Domandatelo al portinajo. – Volete conoscere gli intrighi e il vero nome di una persona? – Chiedetene al portinajo. – Volete essere instruito della vita della signora che sta dirimpetto? – Informatevi dal portinajo. – Desiderate sapere quali sono le persone che praticano in casa della signora S: –? Ve lo dirà il suo portinajo. – Vedete un giovine elegantemente vestito che fa la figura del signore? Volete sapere se lo è veramente? Andate dal suo portinajo.

L'elenco di azioni tipiche è talvolta scandito per giorni e ore, come in *Il Ciabattino*:

Questo restauratore di vecchie scarpe, e stivali lavora con amore, ed assiduità solo cinque giorni la settimana. Per esso il Lunedì è un'epoca di festa, e di gaia spensieratezza, per cui sovente si raccoglie in una bettola *extra urbem* bevendo, e cantando allegramente in compagnia de' suoi amici. [...] Scomparso il sole dell'orizzonte il Ciabattino data un'amichevole, ed amorosa stretta di mano alla paffuta taverniera si riconduce al misero tugurio. Colà giunto blandisce, e carezza la tenera metà se avviene che lo accolga con lieto viso; al contrario non dimentica ma pone in opera i precetti della grammatica tedesca, unico espediente, per quanto egli dice, a rendere le donne più flessibili, e meno importune.

Talvolta, all'elencazione delle varietà della specie e alla descrizione dei tratti del tipo in esame, succede una critica a un'altra 'specie' – anche senza l'uso parodico del lessico scientifico – come in *Il Portinajo* di Pietro F.... (probabilmente Pietro Fanfani):

Il portinajo a Parigi per lo più è uno svizzero. – In Toscana il portinajo, novantanove per cento, è un ciabattino; qualche volta, ma più dirado, un sarto. – La piccola paga di portinajo, per quanto meschina, pure basterebbe a mantenerlo insieme alla sua moglie, al suo piccino, al suo passerotto (N. B. Un portinajo che ha gatto e passerotto è un portinajo lion); pure egli lavora dalla mattina alla sera, e se è ciabattino voi sentirete i colpi del suo martello sopra la forma prima del canto del gallo. – Imparate voi, o impiegatucci da 20 crazie al giorno, che siete tutti allegri quando potete porvi al vostro banco mezz'ora dopo il dovere, occupando invece quella mezz'ora a passeggiare per le principali strade col sigaro in bocca, quasi vogliate dire a chi passa per i suoi affari – io vivo di rendita e non ho da far altro che fumare il mio sigaro: *Vanitas vanitatum, et omnia vanitas*. Il nostro portinajo è la più umile creatura che esista su questa palla che non si ferma mai, e che si chiama mondo.

Come precedentemente osservato, il procedimento dell'animalizzazione riunisce spesso la tradizione del ritratto caricaturale alla parodia delle scienze naturali. Succede nella collodiana *Gl'Impresarij se ne vanno*, in cui si immagina – secondo un motivo frequente nell'autore – che l'ultimo esemplare di questa specie venga esposto in un museo. Il meccanismo animalizzante parodico verso la storia naturale si può tradurre anche nell'elencazione delle specie e varietà del tipo, come in *Lo Strozzino* di Grillincervello:

Non vi pensate già che l'odierno strozzino faccia quel genere di affari, agognati dall'antico usuraio, che consistevano nel prestare il suo danaro non solo ad un interesse esorbitante, ma altresì colla garanzia di un pegno più che equivalente. Ohibò! Questa specie di affari sono oggi riserbati al così detto *ipotecario*, che sta al mio strozzino come nel regno dei quadrupedi la talpa sta alla jena.

L'animalizzazione, come abbiamo già notato, può essere usata anche in senso esclusivamente caricaturale (secondo la tradizione del ritratto caricaturale), quindi senza il collegamento con la parodia delle scienze naturali, come in *Il Filantropo*: «I falsi filantropi sono esseri neutri; partecipano della tigre e dell'uomo, e la sola differenza che c'è fra essi e la belva è questa, che la tigre non fa lo strazio che questi ultimi fanno all'uomo», o in *La Misanthropia*, in cui il processo animalizzante è mediato dal paragone:

Costoro, simili alla lumaca che crede aver fatto il giro del globo quando ha girato intorno al cavolo cappuccio e segnato la via lattea con la sua bianca lava, credono aver goduto abbastanza quando hanno fatto due o tre vittime, due o tre mila lire di debiti; pensano non aver altro il mondo da offrir loro di buono, e stanchi di una vita in cui non hanno vissuto, si nascondono agli occhi di ognuno, e invidiano la sorte dei topi, che possono celarsi a tutti – i gatti – entrando in una forma di cacio d'Olanda.

Tra gli altri meccanismi derivanti dalla tradizione del ritratto caricaturale, citiamo il paragone degradante non animalizzante, presente in *Lo Strozzino* a firma Grillincervello: «Il mio strozzino adunque è un uomo ben pasciuto, vestito alla *polka*, che assapora con tutta gravità uno squisito *dos amigos*; il suo gilet e le sue mani rassomigliano a una vetrina del nostro Ponte Vecchio, tanto vi abbondano gli anelli, le catene, i *breloques* di tutte le specie»; oppure nella *Fisiologia del Contrabbasso* (firmata X), in cui la fisionomia del tipo viene descritta «pacifica e rassegnata come quella dello Zio Tom: vi si ravvisa l'uomo che sa di esser votato alla vita della abnegazione e del sacrificio». In tale fisiologia il meccanismo comico poggia tra l'altro sul confronto con le altre 'categorie-sorelle', nonché sull'adozione della prospettiva straniata del tipo in questione, i cui disagi vengono volutamente esagerati:

Egli è condannato alla oscurità e non potrà mai aspirare alla gloria. Il violino, la tromba, il clarinetto, il flauto, sono tal volta ricompensati con un *a solo* nell'abilità che sacrificano all'insieme. Ma ditemi un poco, qual è il maestro di musica che abbia scritto un *a solo* per il contrabbasso? [...]

Dal principio al termine dello spettacolo non vi è tregua per il contrabbasso; e pur nonostante, la di lui instancabile capacità resta inosservata e senza lode. Egli passa cento volte in rassegna su tutti i tuoni la simpatica famiglia delle crome e delle bis-crome senza trarre un sospiro dal petto del pubblico.

I suoi confratelli d'orchestra occupano tutti uno sgabello qualunque, mentre esso è costretto a passare le intiere serate in piedi, sorreggendo il suo mostruoso strumento.

È in grazia di questa posizione non troppo comoda che la maggior parte dei contrabbassi giunta ad una certa età si trova posta in riforma per dolori articolari.

Ma vi è di peggio. – L'infelice suonatore assiste agli spettacoli senza vederne alcuno. Condannato colla faccia rivolta verso il pubblico egli ignora ciò che succede alle sue spalle – Il Ballo poi è il massimo dei suoi tormenti, specialmente quando vi ha parte qualche celebrità. Egli sente il rumore dei passi sopra il suo capo, la sua fantasia riscaldata sogna lo spettacolo piccante che si presenterebbe ai suoi occhi, qualora potesse volgere la testa, ma esso è là costretto a contemplare invece la fisionomia non sempre simpatica del primo violino e le battute del suo archetto, mentre il pubblico si agita sulle panche o si spenzola dai palchi ed applaude furiosamente.

Se al contrario lo spettacolo eccita la noia e lo sbadiglio, un altro scoglio gravissimo si presenta per lui, poiché il più piccolo accesso di sonnolenza comprometterebbe inevitabilmente la reputazione del suo immane strumento. È questo, io credo, il motivo per cui i contrabbassi si notano fra i più grandi consumatori di caffè vero-moka.

In questa fisiologia la categoria risulta inoltre riassunta sinèddochicamente dal suo strumento, che gli trasferisce anche determinate qualità caratteriali e fisiche, secondo il meccanismo della materializzazione: «Ha l'aspetto serio e grave come lo strumento ch'ei suona, e parla di rado a parole tronche e sonore – abitudine anch'essa contratta dalla compagnia del suo contrabbasso».

Sempre con riferimento alla tradizione del ritratto caricaturale, il meccanismo della riduzione sinèddochica (e quindi della selezione con eventuale esagerazione del tratto dominante), come per le fisiologie del «Lampione», è anche in queste fisiologie molto presente, spesso a partire dal titolo (per l'uomo-colla, l'universale, l'uomo-réclame, il filantropo e l'uomo di buona fede – da intendere, questi ultimi due, antifrasticamente), oppure nella forma della formula tipizzante o della descrizione in pochi tratti. Il senso del portinaio è ad esempio riassumibile nella formula: «Il portinajo sa tutto, vede tutto, conosce tutto, osserva tutto, e non si dimentica mai di nulla»; in *L'Uomo-Réclame* la descrizione del tipo è condotta secondo una vera e propria formula, come si trattasse di un'addizione: «Generalmente l'*uomo-réclame* si compone come segue: un terzo d'ignoranza, un terzo di presunzione e l'altro terzo di sfacciataggine. Tali sono gli elementi indispensabili a costituire questa nuova varietà della specie umana». Altri tipi sono descritti in pochi tratti, come l'universale, «un uomo (almeno porta i calzoni) di media statura, rosso, in faccia veh! Non fate sinistre supposizioni, ed ha un par di mustacchi di colore fra il chiaro e lo scuro che lascia cadere scompigliati sotto un naso di proporzioni maschiline anzi che no». Tra le opzioni di quest'ultimo procedi-

mento, come per le fisiologie del «Lampione», ricorre la descrizione in tre elementi, ad esempio in *Il Vestiario*, per il computista: «Voce fine, e sommessa, – parole sempre lusinghiere, e cortesi, – un frasario, da monaco», o per il prete: «Scarpini di pelle lustra, senza fibbie; capelli ben accomodati, e cappello tondo»; oppure in *La Tabaccaja*: «Suole avere la fronte spaziosa, occhi vivi, bel colorito».

La descrizione fisica accentua spesso le note coloristiche in funzione della creazione di ritratti a forte evidenza visiva e plastica, a conferma dello scambio e del dialogo bidirezionale tra caricatura visiva e caricatura letteraria. Si legge, ad esempio, ne *La Misanthropia*, con conseguente indugio digressivo su un forestierismo e inserzione di versi (precisamente da *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, atto I, scena II):

Vedi quel giovane trascurato nel vestiario, arruffato come un orso, pallido in volto, e col labbro inferiore sporgente in fuori, come si farebbe al puzzo del gaz? Costui è un giovane che s'è lasciato invecchiare per progetto; perché è moda esser *blasé*, che vuol dire, rovinato dagli stravizzi, ma che hanno tradotto liberamente, per annoiato del mondo. Che Dio ti guardi del dirgli che è un annoiato, perché ti direbbe non esser vero, e se ne offenderebbe; ma se gli dici: Povero giovane, tu sei *blasé*! – Tu indovinasti fratello, io son *blasé*, egli risponderebbe; tutto contento che qualcuno abbia intesa la parte che egli ha presa a sostenere. Egli, vedi, fugge i luoghi abitati, ama la solitudine, come il trovatore che

Deserto sul cuor della terra

Col rio destino in guerra

Sta nei boschi a cantare come il rosignolo.

Io non conosco persona più ridicola del giovane *blasé*, perché non arrivo a comprendere come la vita possa diventare noiosa e pesante, mentre tutti dicono che è troppo corta!

O ancora, per il *Portinajo*: «Seduto al suo banchetto, lavora e guarda colla coda dell'occhio tutto ciò che si fa intorno a lui».

Un procedimento da collegare alla tradizione più generalmente satirico-caricaturale (la seconda forma della caricatura letteraria da noi descritta nella Parte Prima) è l'elogio antifrastico (in senso cioè eroicomico), con uso sistematico dell'ironia. *Appunti di un misantropo. La Donna* (firmato Belfagor, quindi Colodi) risulta interamente giocata su paragoni iperbolici, sistematicamente svelati e smascherati:

Per prima cosa io dirò, che la donna è un'edizione di lusso per l'umanità, stampata dalla natura su carta velina; che questa edizione è ben collocata in una biblioteca a specchi, dietro delle tende di seta, e di velluto; ma che essa è troppo elegantemente

e riccamente rilegata, perché un uomo savio possa portarla nella valigia per tutto il corso della sua vita. –

Io chiamo il cuor della donna un Eldorado, dove, quando uno entra, crede che tutte le pietre siano preziose, e quando esce si accorge che gli smeraldi ed i diamanti non erano che ciottoli. –

Io paragono il cuore delle donne ad una di quelle scatolette, che si comprano dai venditori di giocattoli, che ogni qual volta si aprano ne saltano fuori dei diavoletti di tutte le specie e di tutte le forme. –

L'iperbole, sotto forma di elogio eroicomico, viene sfruttata anche ne *La Donna di Moda* (a firma Bazar), con apostrofe rivolta al tipo studiato: «O felice creatura, invidia d'ogni altra bella, disperazione di non pochi mariti, tu sei l'astro che, nelle tenebre in cui viviamo, ci guida sulla via della gloria. Tu conosci tutti i segreti d'una esistenza di stoffe e di veli, di merletti e di nastri, di pelliccie e di piume, di vezzi preziosi e di profumi orientali e boreali!». E ancora, con un linguaggio che parodizza il lessico della poesia amorosa:

Io, per me penso fermamente, che se havvi *missione* che meriti a buon dritto l'epiteto superlativo di *umanitaria*, è quella che s'addice a tal donna. Ella si muove in un'atmosfera luminosa che spande d'intorno la benefica sua luce, e sa dar risalto alle persone e agli oggetti che per avventura sarebbero senz'essa trascorsi inavvertiti. Da lei dipende tutta la fama de' minori suoi ministri; ella sola piove su di loro un raggio fecondo di novelle idee, quindi ci salgono in fama di sommi, e toccano quella meta che ad altri non può venir mai concessa. [...] Le arti, le scienze, la letteratura stessa si lasciano sedurre da questa prepotente sovrana del *bon' ton*; ella le vede svolazzare intorno a lei come farfalle attratte dalla sua luce, gode di mirarle vestir le mille forme che sognano i suoi capricci e sciorinare tutte le loro pompe per procacciarle un lieve trastullo.

In *Il Ciabattino* (firmato Scaramuccietto II), l'iperbole trasfigura il tipo operando una contaminazione mitologica, ancora una volta per mezzo del registro eroicomico: «Perciò il Ciabattino, novello Proteo, calpesta nella sera le tavole dei Palchi scenici vestito ora da legionario romano, ora da guerriero greco, confuso nei Cori de' Teatri di musica».

L'apostrofe al tipo – ripresa dal modello francese – rappresenta una novità di queste fisiologie rispetto a quelle de «Il Lampione». Oltre che ne *La Donna di Moda*, ne possiamo osservare un esempio in *Il Filantropo*, con tanto di reiterata maledizione:

Oh filantropi del secol nostro, o falsi umanitarj, che sprecate in vana pompa, in lussuosi capricci, in orgie, e nel giuoco quanto avanza al vostro anche troppo fastoso vivere, mentre potreste e dovrete spenderlo in nobili azioni, in opere di carità, in sollievo del misero, in aiuto dell'artista, e in atti d'utilità per la patria, possano i lupi mandar urli sopra la vostra camera da letto, possa il gufo agitar le sue ali sul tetto della vostra stanza da pranzo; e la tempesta, i tuoni, i venti conturbin sempre il vostro gabinetto di lettura – seppure sapete leggere.

Possano i rimorsi... ma che parlo di rimorsi? Essi se ne riempiono le materasse per dormirci sopra!

Notiamo infine che gli accenni di dialoghi e la divisione in specie e sottospecie sono meno frequenti che in «Il Lampione», così come i giochi di parole (presenti, come vedremo nella Parte Terza, soprattutto nei pezzi collodiani nella forma della letteralizzazione della metafora).

2.2. Macchietta o fisiologia?

Come abbiamo già accennato, per «Lo Scaramuccia» è stato più difficile tracciare un confine netto tra macchiette e fisiologie. Nonostante ciò, abbiamo isolato 9 macchiette, che elenchiamo di seguito, con il numero del giornale in cui sono inserite e la firma (l'elenco vale, anche questa volta, come un punto di riferimento bibliografico per le citazioni che in questo paragrafo preleveremo dalle macchiette del giornale):⁵¹⁶

- 1) *La Foca* (2 dicembre 1853). Firma: Josuè
- 2) *Preme. Un critico perduto* (26 maggio 1854). Firma: Scaramuccia
- 3) *Caricature. Lo conoscete?* (16 e 20 giugno 1854). Firma: Scaramuccia
- 4) *Il Mandrillo-Babon* (29 agosto 1854). Firma: Lo Scaramuccia

⁵¹⁶ Per quanto riguarda gli pseudonimi, «Scaramuccia» è Collodi (sicuramente negli anni della sua direzione), «Josuè» è il fiorentino Alessandro Ademollo, il quale firmava i suoi articoli anche con l'anagramma «Maledolo» (cfr. E. Rocco, *Anonimi e pseudonimi italiani, supplemento al Melzi e al Passano*, cit., p. 173; A. De Gubernatis, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, cit., p. 11; N. Bernardini, *Pseudonimi*, cit., pp. 240-241). Quest'ultimo è stato il fondatore, insieme a Carlo e Paolo Lorenzini, Leopoldo Redi, Pilade Tosi e altri, del «Lampione» (1848-1849); oltre allo «Scaramuccia», collabora anche ad altre riviste – come «L'Arte» e «La Scena» – soprattutto in qualità di critico teatrale. Per le altre firme non siamo riusciti a trovare un'identificazione.

- 5) *Girolamo Pagliano* (15 settembre 1854). Firma: C. L.;⁵¹⁷ *Girolamo Pagliano* (17 luglio 1858). Firma: Scarafaggio
- 6) *Ritratti al daguerrotipo* (4 agosto 1855). Firma: Pietro Aretino.
- 7) *Fisiologie e tocchi in penna. Lucertola* (31 maggio 1856). Firma: Scaramuccia
- 8) *Fisiologia d'un gabinetto* (21 giugno 1856). Firma: Scaramuccia.
- 9) *Due fisiologie in una* (18 settembre 1858). Firma: X.

Come si vede da alcuni titoli (*Fisiologie e tocchi in penna*, *Due fisiologie in una*, *Fisiologia d'un gabinetto*), come per le macchiette del «Lampione», anche qui si evidenzia una confusione tra «macchietta» e «fisiologia» nella concezione degli stessi redattori. Anche per questi testi abbiamo provato tuttavia a utilizzare il criterio collettivo-categoriale per distinguere le une dalle altre: a differenza delle fisiologie, infatti, le macchiette possiedono un nome e una storia ben precisa, non sono personaggi ipotetici che descrivono un ampio ventaglio di possibilità. A partire da tale assunto teorico, si potrebbe concludere che la distinzione tra l'uno e l'altro tipo sia facile da operare, eppure nella pratica testuale non è esattamente così: la confusione deriva principalmente dal fatto che anche nelle macchiette i personaggi, descritti attraverso i modi caricaturali, incarnano comunque dei *tipi*, sia in senso narratologico sia nel senso di «rappresentanti di un gran numero di persone». Nelle intenzioni dei redattori, l'etichetta titologica «fisiologia» andrebbe intesa, come per le macchiette del «Lampione», nel senso di «ritratto veloce, abbozzo, caricatura»; ma questa volta il tipo inteso come modello categoriale arriva più volte a cozzare con la macchietta intesa come varietà, bizzarra caricaturale. Potremmo affermare, infatti, che il tipo macchiettistico pesca dalle categorie fisiologiche, descrivendo però in ogni caso una categoria, anche se più ristretta di quella fisiologica. Possiamo osservare il passaggio da fisiologia a macchietta in un passo da *Fisiologie e tocchi in penna. Lucertola*, firmato Scaramuccia (ma probabilmente non è da riferirsi a Collodi, nonostante sia un pezzo che risente fortemente nello stile e nel ritmo del modello collodiano):⁵¹⁸

⁵¹⁷ L'articolo comparirà anche su «L'Italia musicale», sempre a firma C. L., nel numero del 20 settembre 1854.

⁵¹⁸ Il testo è stato attribuito da R. Bertacchini (*Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 56-57) a Collodi, ma Daniela Marcheschi non concorda con tale attribuzione. Ci pare utile restituire in questa sede, da un nostro scambio epistolare per cui vogliamo ancora una volta ringraziare, le parole della studiosa sulle motivazioni relative alla mancata paternità collodiana del testo: «Quanto a *Lucertola* ho e ho avuto dei dubbi, nonostante l'aria di famiglia collodiana, per le seguenti ra-

Appena coniugato più o meno correttamente un verbo regolare, i nostri scolaretti si credono chiamati a far parte della giovane letteratura, e fra un romanzo di Kock ove imparano la lingua, e una boccata di fumo, ove pescano la sapienza, buttan giù articoli da giornale, ove tutto abbonda, – fuorché il raziocinio e la grammatica.

Appena hanno messo piede in un teatro, si sentono agitati dalla scintilla del genio, parlano degli artisti e dell'arte, e un mese dopo li vedi in qualche teatrino privato sostenere le parti in cui, secondo loro, Salvini e Bellotti-Bon, Rossi e Pieri non erano che destabili istrioni, che si scroccano la paga e la celebrità di valenti.

Anche Lucertola è affetto da questa doppia fissazione: conosce poco la grammatica, non ha molto buon senso, – ma scrive, e firma, o fa firmare da altri: non ha nessuna attitudine per l'arte drammatica, la natura sembra avergli detto. *Tu non reciterai*, – ed egli recita, anzi, siccome non è bello né elegante, siccome la sua voce è stridula, l'insieme della sua figura grottesco, egli predilige le parti di brillante.

Non importa dire che Lucertola ha sempre ottenuto dei successi *monstres*; non una volta ha mancato di ridestare colla sua sola presenza l'ilarità generale, e si narra d'una sposa in posizione interessante, che, assistendo ad uno fra cotesti trionfi, dovè lasciare lo spettacolo, per paura che il figlio dell'amore nascesse colle qualità fisiche ed artistiche del nostro Lucertola.

Esso intanto vagheggia il più brillante avvenire come giornalista e attore [...].

Lucertola quindi appartiene alla categoria dei giornalisti e attori incompetenti, e quindi presenta caratteristiche comuni a molti, sebbene queste vengano poi declinate in una storia particolare e in un individuo con un nome proprio. La vicenda e l'individuo risultano in ogni caso tipizzati e prevedibili.

Ancora, come abbiamo accennato, ne *Il Vestiario*, la medesima teoria della deduzione del tipo attraverso l'abbigliamento viene applicata prima a due macchiette, e poi a due fisiologie: nei primi due casi infatti, la storia del tipo è particolare – sebbene sempre tipizzata –, la categoria è più ristretta, nei secondi due casi si tratta di tipi professionali (computista e prete), categorie dichiarate e più ampie. Nella prima delle due si legge infatti:

gioni: 1. L'uso di "ambiguo" che non disambigua il contesto: Collodi avrebbe adoperato "incerto", un altro aggettivo più concreto o un'immagine efficace; 2. L'uso di "sottile", dopo aver scritto "smilzo, lungo"; quell'aggettivo ribadisce, non aggiunge; 3. Il ritmo cade subito nella seconda frase, e in genere finisce con il rallentare, l'incepparsi più volte anche più avanti; 4. L'uso di "cotesti" (in "cotesti trionfi"): mi pare un po' troppo fiorentino per Collodi; 5. L'uso di un sintagma come "imperdonabile stoltezza": è una puntata di moralismo. Anche la conclusione dell'articolo vi indolge. Collodi invece 'fa uscire' il suo giudizio critico sempre *dal* testo, non *nel* testo; 6. "La patria di Stenterello" per dire Firenze: sembra un po' laborioso.

L'autore è un giornalista umoristico (ma non troppo) che di Collodi ha sentito il magistero, ma non si tratta di Lorenzini».

Quel tale è un uomo che ha forse passato una vita, ne convengo, piena di galanti avventure; che non si è dedicato mai a studii severi, né a gravi occupazioni. Insomma è un ricco gentiluomo e nulla più – Del resto nessuno di quanti lo avvicinano dice male di lui. I più anzi lo trovano una persona rispettabilissima per bontà di cuore, e per molti tratti di nobile munificenza.

Io non ci ho parlato mai. Ma il suo naturale contegno, il suo modo di camminare, la sua pezzola di tela battista uscita allora dalle mani del cameriere, che ogni mattina gliene presenta una nuova, spruzzata di qualche profumo, e più il suo vestiario semplice, ma di ottimo gusto, che in lui palesa un'abitudine impossibile ad esser dismessa nonostante i suoi 50 anni, mi fanno fede della sua nascita, della sua qualità, della sua posizione sociale.

Un individuo preciso, dunque, con una storia particolare, nonostante questa storia possa essere dedotta in base alle sue caratteristiche fisiche, e quindi in qualche modo risulta tipizzata.

Possiamo osservare un altro esempio di passaggio dalla fisiologia alla macchietta all'interno dello stesso testo in *Due fisiologie in una*, a firma X, in cui noteremo pure lo stile che coinvolge fortemente il lettore:

C'era una volta (non mi fate spalluccia perché non è una novella ma storia, o storia in parte contemporanea). C'era una volta un vecchietto finghioso coi suoi, attraente con gli altri, uomo di cifre e non di lettere, d'una statura in diciottesimo e con la bocca sempre pronta al sorriso ed a scusare le umane fralezze. Dotato di tutte quelle attrattive atte a invischiare i più accivettati si dié con mirabile arte a lucrare sulle sventure e sulla dabbenaggine del genere umano. Prendeva a custodire oggetti preziosi, provando col fatto ai malcapitati che, mentre i ladri o le belle potevano privarneli senza compenso, ei li mangiava in un discreto tempo e lasciava loro con simulacro rincrescimento i batrucioli, i ciantellini. Era insomma un sordido ipotecario. [...]

Il nostro vecchietto morì zitello e lasciò un pingue asse (di pezzi mal connessi, perché lavoro del diavolo) ad un suo parente più prossimo di miglior pasta di lui che, mal fermo della salute, spese la breve vita (ci voleva quella di Matusalem) a depurare e regolarizzare la grassa ma putrida eredità.

Anche qui, il vecchietto descritto rappresenta per i suoi tratti il tipo, il modello ideale dell'ipotecario (primo paragrafo), ma di lui si vuole raccontare la storia particolare (secondo paragrafo): dunque di nuovo si passa dal generale al particolare.

Ancora più confuse risultano le due categorie in *Fisiologia d'un gabinetto*, a firma Scaramuccia (anche qui non sembra trattarsi di Collodi), in cui il termine «fisiologia» è da intendere come «funzionamento caricaturale», applicato al

luogo che si vuole descrivere. Ciò che si offre in questa fisiologia/macchietta (qui veramente il confine sembra quasi non esistere) è una vera e propria scenetta all'interno dello studio di una prima attrice, ma la scenetta funziona come tipica, facendo incontrare/scontrare tendenza generalizzante e tendenza particolarizzante. La prima donna poi ha un nome, Penelope, ma in realtà esso è da intendersi come non significativo e scelto arbitrariamente tra i tanti, come chiarisce l'autore del testo: «Io voglio condurvi con me nel gabinetto particolare d'una prima donna. Lascio a voi la scelta del soggetto; bruna o bionda, giovane o matura, bella o non bella, createvela a vostro piacere; attrice, cantante o ballerina, datele la qualità che volete: – in qualche cosa le donne di teatro si somigliano tutte»; e ancora, nella conclusione: «– Domando mille perdoni: la mia Penelope è un tipo, copiato dal vero: ma da una ho preso i capelli, da un'altra gli occhi, da una terza il portamento, ecc. ecc. sicché essa non somiglia ad alcuna... mentre vi ha qualche cosa in cui la somigliano molte». L'autore ribadisce la funzione generalizzante del ritratto e della situazione anche in altri punti, come quando descrive la scena, la quale vuole essere tipica sebbene essa sembri legata a una situazione precisa e particolare:

In una stanza piuttosto elegantemente ammobiliata, la dea di mille pensieri se ne sta voluttuosamente distesa sopra una *dormeuse*. Le finestre son chiuse; dalle cortine calate penetra appena una luce dubbia e vaporosa, nella quale si disegnano vagamente indecise le forme dell'accorta Penelope. (Vedete che non faccio personalità: qual'è la donna di teatro che non abbia una profonda antipatia per il nome più scipito dell'antichità?)

Come Penelope, anche gli altri personaggi presenti nella fisiologia rappresentano tipi generali: dell'agente teatrale, del direttore di giornale. Resta il fatto che essi sono descritti in situazione e in interazione con altri personaggi, dunque non possono considerarsi fisiologie nel senso che abbiamo dato a questa parola nel presente studio. L'ambiguità consiste nel fatto che ciò che accade tra di loro risulta altamente generalizzabile anche a livello situazionale. Osserviamone un esempio, in cui tra l'altro si può notare il processo generalizzante a partire dalla lettera maiuscola applicata al tipo, il Giornalista, stavolta anonimo, una X qualunque:

Il Giornalista e la prima donna rimangono soli: ella si palesa allora sotto un nuovo aspetto: non è mai con alcuno sì amabile, seducente, graziosa; mentre parla, cerca di atteggiare il bel corpo nelle posizioni più favorevoli, e si compiace di trovare

spiritose tutte le scempiaggini che escono dalla bocca del giornalista. È un duello di adulazioni organizzato da ambe le parti. A sentire X, Penelope è la più cara, la più avvenente, la più brava artista, che abbia cantato, recitato o ballato nei teatri della città: a sentir Penelope, X è il più leggiadro scrittore, il giudice più acuto e infallibile, il più simpatico giovane che abbia mai parlato di teatri.

Lettore, se tu li sentissi, non crederesti che mentono ambedue: ma Penelope ha già fatto gli stessi complimenti ad una metà dei giornalisti d'Italia; X ha già compilato un repertorio di frasi consimili per uso di tutte le prime donne giovani e bellocce.

Oltre a questa *Fisiologia del gabinetto* e a *Due fisiologie in una*, anche in *Caricature. Lo conoscete?* all'interno dello stesso testo si oscilla fortemente tra macchietta e fisiologia: in esso i personaggi creati vengono caricaturizzati per tratti particolari propri a loro soltanto, ma allo stesso tempo rappresentano degli individui altamente generalizzabili. Ricordiamo che, a differenza di quelle de «Lo Scaramuccia», le macchiette de «Il Lampione» sono rivolte ai politici, personaggi precisi con una propria storia reale, anche se resi tipi risibili, caricaturali, macchiettistici appunto. Ciò che faceva ridere in quelle macchiette consisteva in caratteristiche particolari, proprie degli individui su cui si puntava il riflettore, caratteristiche che facevano uscire il personaggio 'fuori dalla norma', mentre ciò che fa ridere in molte macchiette de «Lo Scaramuccia» sembra il meccanismo contrario, quello alla base delle fisiologie, ossia il gioco tipizzante della categorizzazione sociale/professionale/umana: è l'operazione in sé della tipizzazione a diventare caricaturale, innescando il meccanismo comico della riconoscibilità (riconoscimento e autoriconoscimento) derivata dall'appartenenza a questi nuovi modelli/gruppi/stereotipi e svelata per mezzo della schematica mediocrità dei tipi. È il caso di Penelope e del Giornalista.

Dunque, per riprendere una considerazione che avevamo abbozzato all'inizio di questo capitolo attraverso le indagini sui dizionari, in questo giornale si può notare ancora di più come il genere francese della fisiologia umoristica venga interpretato a Firenze in un senso molto vicino alla macchietta – la cui tradizione, se pensiamo ai macchiaioli, è significativamente italiana e ottocentesca – in cui i confini tra tipo/categoria sociale e tipo/macchietta oscillano parecchio. Potrebbe venire naturale l'associazione di queste macchiette alle *physiologies* francesi come Robert Macaire, Monsieur Prudhomme, Mayeux, personaggi con nomi e cognomi, ma altamente simbolici, creati per rappresentare una tipologia, una categoria di individui. Nei testi che li contengono, tuttavia, il nome proprio viene trattato come nome comune e considerato come una macro-categoria da applicare alle varie tipologie professionali (nel Robert Macaire, ad esempio, il Robert

Macaire-avvocato o attore drammatico).⁵¹⁹ I nomi propri diventano dunque delle etichette-contenitori in cui si riassumono gli attributi simbolici dell'epoca. I tipi da essi individuati non vengono nemmeno descritti fisicamente nel senso della varietà caricaturale. Nei testi a loro dedicati essi sono trattati come fisiologie a tutti gli effetti: anche gli accenni di scene o dialoghi vanno inclusi nel meccanismo della casistica parodizzante, mentre nelle macchiette de «Lo Scaramuccia» è presente spesso una sola scena particolareggiata con dettagli precisi, o un unico tipo con peculiari caratteristiche fisiche.

Possiamo inoltre concludere che si tratta di macchiette e non di fisiologie anche per mezzo dell'analisi dei procedimenti: anche qui, infatti, come nelle macchiette de «Il Lampione», mancano quasi del tutto i procedimenti caratteristici del genere, quelli collegabili alla tensione tra tendenza particolarizzante-caricaturale e tendenza generalizzante-scientizzante (la casistica situazionale di apparizione del tipo e l'elenco di tratti, azioni, abitudini, luoghi caratterizzanti il tipo in esame). Il 'residuo fisiologico' delle macchiette risulta la parodia delle scienze mediche e naturalistiche e delle pseudoscienze collegate alle fisiologie, alluse tramite il lessico e la terminologia più frequentemente che nelle macchiette del «Lampione».

Per quanto riguarda la struttura, essa risulta più varia rispetto alle fisiologie, meno rigida. Il prevalente genere descrittivo si alterna a dialoghi e narrazioni, anche all'interno dello stesso testo. Quando si presenta un unico personaggio non sempre viene utilizzata un'introduzione, mentre quando si vogliono offrire descrizioni di più personaggi l'introduzione fornisce talvolta una descrizione dell'ambientazione, descritta come ricettacolo di varietà umane caricaturali. Con l'introduzione si ricava come l'impressione che il giornalista passi in rassegna la varietà dei tipi umani (in senso particolarizzante-caricaturale) presenti nel luogo selezionato, quasi sfogliandoli come per una visione d'insieme, per poi, nella parte centrale del testo, ridurre il ventaglio delle possibilità e scegliere il tipo o i tipi ai quale dedicarsi più approfonditamente. Leggiamo ad esempio l'incipit di *Ritratti al daguerrotipo*, firmato Pietro Aretino, in cui tra l'altro è in atto il meccanismo dell'iperbole antifrastica:

Entriamo in una bottega di Parrucchiere. – È sabato, e la bottega è piena di avventori. Chi si fa tagliare i capelli, chi si fa pettinare, chi si fa rader la barba. Non vi è strepito, non vi è clamore, ma una operosità artistica che ci colpisce.

⁵¹⁹ Cfr. J. Rousseau, *Physiologie du Robert Macaire*, cit.

Diresti di assistere alla inaugurazione di un Pantheon di nuovo genere, destinato a tramandare ai futuri le onorate gesta di qualche Eroe.

Infatti quei quattro individui sdraiati dentro altrettante poltrone, tutti racchiusi in un ampio paludamento cogli occhi semispenti, e la testa più o meno rivolta verso il cielo, a me offron l'idea di quattro veri Eroi moderni, messi là nelle loro nicchie, come tanti degni rappresentanti dell'epoca di gloria a cui appartengono.

Chiamiamoli coi loro nomi.

O ancora l'incipit di *Caricature. Lo conoscete?* (16 giugno 1854), firmato Scaramuccia – e in questo caso si tratta di Collodi, visto lo stile e la datazione del testo:

Volete Caricature ridicole, bizzarre, incredibili? – entrate in una Diligenza – In Diligenza non troverete che originali di primo taglio: la ragione n'è semplice: è l'atmosfera delle Diligenze che metamorfosa in originali anche coloro che non sono: prendete l'individuo della specie più comune di questo mondo, del carattere meno pronunciato, dalle abitudini più insignificanti, dall'aspetto dozzinale: persuadete quest'uomo a fare un viaggio; cacciatelo dentro la Diligenza: e appena egli sarà seduto al suo posto, e avrà deposto il paracqua e incroicchiate le gambe col suo *vis-à-vis*, voi lo vedrete essenzialmente mutare d'aspetto, di abitudini, di carattere, di specie. [...]

Tutto è caricatura nelle Diligenze. Dal Conduttore gentile come un orso che chiude i forestieri nella carrozza col garbo dispotico e minaccioso di un domatore di bestie feroci, sino a voi che montate in Diligenza solo per vedervi delle caricature e forse vi trovate solo per ventiquattr'ore, deluso, annoiato, ingrugnito, esposto a tutte le pericolose conseguenze della temerità d'un conduttore e di un postiglione che applicano a voi l'*unus nullus* e vanno a precipizio su e giù per montate e per chine, senza *martinicca*, senza *scarpa*, ridendo e barzellettando, quasi dicano: infine non esponiamo che un solo e miserabile collo: tira via!

Tutto è caricatura nelle Diligenze dagli impiegati del *Burò* sempre immelensiti o indispettiti dal sonno e dalla fiaccona, sino agli inoffensivi individui che passeggiano avanti e indietro dinanzi all'ufficio aspettando gli arrivi e le partenze.

Nelle parole di Collodi, la diligenza diventa un luogo che, per mezzo degli occhi dell'altro su di sé, trasforma tutti gli individui in originali, varietà bizzarre, dunque caricature – e stavolta non fisiologie, poiché viene sottolineato il carattere di varietà e bizzarria, non quello generalizzante.

La conclusione di tali testi è spesso narrativa, talvolta con finale a effetto. Pensiamo alla conclusione di *Ritratti al daguerrotipo*, dove, dopo un dialogo tra i diversi tipi presentati e dopo che uno di questi (Roberto), ha parlato male della prima donna di un teatro («A confronto con la Prezzolini la prima donna che

canta adesso, è assolutamente un piccolo cane») con il quarto tipo (anonimo), si scopre che quest'ultimo è il marito della prima donna in questione.

Sui procedimenti, oltre a quanto già detto, va registrata anche qui, come per le macchiette del «Lampione», la dominanza di quelli collegati alla tradizione del ritratto caricaturale: oltre ai meccanismi caricaturali già incontrati, si aggiunge il contrasto derivante dall'accostamento di due individui diversi (in *Lo conoscete?*), e soprattutto la caricatura di situazione, che sottolinea ulteriormente la differenza con le fisiologie. I tipi con dei nomi propri – legati quindi a un'identità precisa – sono infatti in molti casi presentati all'interno di una situazione particolare – non quella ipotetica degli spunti di azione fisiologici – in cui si muovono e interagiscono con altri tipi. Come abbiamo accennato, però, molte volte queste interazioni e queste scene risultano altamente generalizzabili.

Rispetto alle macchiette del «Lampione», poi, si conferma quanto avevamo già notato per le fisiologie, ossia la maggiore presenza dei procedimenti da collegare alla linea umoristica sterniana, e quindi: appelli e coinvolgimento continuo dei lettori, metalessi, parentesi, incisi, contaminazione tra generi. Presenti anche qui, sebbene in minor grado, i meccanismi derivanti dalla tradizione più generalmente satirico-caricaturale, come i giochi antifrastici e ironici e i giochi di parole.

Per quanto riguarda i classici meccanismi legati al ritratto caricaturale, possiamo osservare la descrizione attraverso la selezione di pochi tratti – presi dal vestiario, componente fondamentale anche nelle macchiette di questo giornale – con la finale letteralizzazione della metafora, in *Il Mandrillo-Babon*, firmato Lo Scaramuccia (anche in questo caso si tratta di Collodi): «Il *Costume* del Mandrillo Conte di Babon, è semplicissimo. Egli predilige l'abito di *gentleman rider*: porta un piccolo berretto alla Jockey, dei pantaloni a coscia di Cambry-pelle d'ovo, quasi sudici – un paio di stivali alla scudiera – ed una coda fra le gambe».

Un esempio di trasformazione materializzante è invece in atto per Prospero, uno dei quattro personaggi di *Ritratti al daguerrotipo*:

In testa ha appena più un capello! Ciò però non toglie che egli non porti sempre con sé un piccolo pettine di osso nero, insinuato con molta destrezza ogni mattina prima d'uscire di casa, nel taschino sinistro della sottoveste.

Difatto accade di rado che egli esca dalla sua nicchia senza pretendere che il parrucchiere passi e ripassi su quella specie di *Mappamondo geografico*, una gran spazzola di scopa. Il parrucchiere è persuaso di fargli male; ma egli non se ne

accorge, e subisce con tutta la soddisfazione di chi sa di adempiere un sacro dovere, fin l'ultima conseguenza di cotesta inutile e risibile operazione.

Ancora, la storia naturale può essere allusa per mezzo di citazioni, come in *Lucertola*: «Ma sfortunatamente *lo stile è l'uomo*, ha detto il signor Buffon, e le corrispondenze di Lucertola non posson esser che sue; è possibile non indovinarne l'autore, come sarebbe possibile dimenticare, dopo averla vista una volta, la sua figura allampanata». In questo caso di nuovo, come suggerisce il particolare selezionato, il tipo tende più verso la macchietta particolarizzante che verso il ritratto generalizzante.

Come si diceva, tra le novità procedurali di queste macchiette, trova posto la caricatura di situazione, la quale deriva dalla maggiore presenza della narrazione e delle scene particolari e non ipotetiche. Ne possiamo osservare un esempio (con paragone degradante) in *Ritratti al daguerrotipo*, riferito al personaggio di Roberto nella bottega del parrucchiere, di nuovo con focalizzazione sul vestiario: «Come sia vestito non saprei dirvelo, perché è tutto rivoltato a guisa di un cartoccio di confetti di Pistoja, in un grande accappatojo da cui non escono che due mani (posanti su due bracci della poltrona) mezzo coperte dai polsini della camicia fermata da due immensi bottoni d'oro e da un pajo di guanti paglia». In altri casi la caricatura di situazione, grazie agli interventi dell'io narrante, può far emergere – sempre in senso smascherante e rispondendo a uno dei meccanismi di base della caricatura, la ricerca del contrasto –, le incoerenze dei tipi attraverso le loro parole esagerate e in contrasto con la realtà. Succede sempre con Roberto, il tipo dello spaccone, in merito a un discorso sulla prima donna. Notiamo anche che in questa macchietta si passa dalla descrizione al dialogo, con sviluppo narrativo di quest'ultimo:

- Amico è arrivata la Prezolini? (Roberto è un intimo amico di tutte le prime donne cantanti di qualche grido, almeno vuol farlo credere; del resto appena ci ha parlato in casa del Principe C, dove spesso si danno dei concerti magnifici.)
- *Il Maestro Parruc.* Non so, ma credo di sì! Così almeno ho udito dir dal Custode del teatro.
- *Roberto.* Chi sa che bile la povera N. la prima donna che ha cantato fin ora nel Trovatore. (A questo punto il Giovane che serve il quarto individuo, stringe d'occhio al Maestro Parrucchiere: il Maestro Parrucchiere non intende: Roberto seguita). Dicono che la Prezolini canti la Sonnambula. Sentirete che voce! Roberto è persuaso che nessuno la conosca fuori di lui, che l'ha udita una volta sola, nei tre anni da che è uscito di collegio, a Bologna in un concerto che dette in locanda

il Principe C. Intanto il solito giovane che serve il quarto individuo piglia con arte il piede al Maestro. Il Maestro comincia a capire. Roberto seguita.

Come per le fisiologie di questo giornale, anche tra le macchiette abbiamo rilevato due ‘macchiette dell’assenza’, incentrate cioè su tipi particolari di cui si annuncia la sparizione in modo caricaturale: si tratta de *La Foca* (firmata Josuè, quindi Alessandro Ademollo)⁵²⁰ e *Preme. Un critico perduto* (firmata Scaramuccia, quindi, considerando la datazione, Collodi). Si legge come incipit de *La Foca*, con processo animalizzante a partire dal titolo:

Sono due anni che Firenze non ha veduto *La Foca*. Quest’assenza prolungata, lo confesso, mi tiene di cattivo umore.

Cos’è stato della Foca?

La Foca *tace* – direbbe l’impresa della Pergola – Ma questo silenzio diciamolo pure, è di sinistro augurio per tutti coloro che hanno avuto luogo di apprezzare il talento e i meriti di quest’intelligente animale.

Alcuni mi assicurano che la Foca in questo tempo abbia traversato più volte per Firenze, ma in un incognito strettissimo – altri dicono che viaggi sotto il finto nome di *uomo-pesce* – o di *pesce-parlante*.

L’incipit di *Preme*, invece, recita: «Sono diversi giorni che non si trova più il sig. B. esercente non matricolato di critica nel giornalismo fiorentino». Attraverso l’annuncio della sparizione, si mette in atto la satira rivolta a un personaggio particolare (e non a una categoria, come per le fisiologie), per difendere il saggio di Salvatore Viale (suggerito dallo scambio maiuscola-minuscola), *Lettere sulla moderna letteratura romanzesca*, pubblicato su «Lo Scaramuccia».⁵²¹ Si rilevano anche degli scatti caricaturali: «Sublime come l’aquila, ardente come il sol, il critico B. (superiore al critico C. per ordine alfabetico) si lanciò alla gran carriera per gli scoscesi calli della nostra letteratura. Armato di un bastone, come strumento d’offesa e di difesa, malmenò quanta gente incontrava per strada»; e accenni fisiologici, come l’elenco di tratti per l’identikit del critico con parodia della frenologia (il riferimento alle bosse/protuberanze del cranio), declinati però in senso macchiettistico poiché sono da riferire a un personaggio particolare:

⁵²⁰ Questa macchietta compare anche sul «Lampione», precisamente nel numero del 6 aprile 1861.

⁵²¹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2, pp. 276-277 e *infra*, Parte Terza, cap. III, par. 1, pp. 465-466.

Onde agevolare il mezzo di mettersi sulle tracce di questo impetuoso *Critico-errante*, e di prenderlo, se è possibile, a scanso di ulteriori devastazioni, noi ne diamo qui sotto i relativi connotati:

Periodi senza nesso, o attaccatura.

Stile sentenzioso, alias ad *aforismo*.

Sintassi grammaticale vacillante.

Recrudescenza di *bons mots*.

Bossa pronunciata per i *Caratteri*, e le *Fisiologie* – allo stato incompleto.

Occhio felicissimo per la musica.

Orecchio infelicissimo per tutto ciò che ha relazione col canto e col suono.

Procelloso, come un uragano sulle alpi retiche.

Caro e simpatico a tutti, come lo era il grazioso e brillante Fanfulla ai camerati di Barletta.

Occorre poi fare riferimento a una ‘saga macchiettistica’, da collegare al personaggio realmente esistito di Girolamo Pagliano, topos umoristico collodiano che ritorna anche nelle sue opere non giornalistiche. La sua vicenda reale è quella di un cantante fallito che si arricchisce grazie all’ideazione di uno sciroppo purgante il cui libretto illustrativo ricorda il linguaggio degli imbonitori di piazza – altro bersaglio satirico frequente di Collodi. La sua storia prosegue con la costruzione di un grande teatro lirico, che porterà per lungo tempo il suo nome e che diventerà uno dei più importanti di Firenze. Anche Giuseppe Conti, memorialista fiorentino, ne parla come di una macchietta ‘reale’.⁵²² I testi a lui dedicati si fondano quasi interamente sul meccanismo dell’iperbole antifrastica in stile eroicomico, che agisce attraverso la trasfigurazione mitologica della vicenda del personaggio, contaminando alto e basso. In questo caso non c’è dubbio tra macchietta e fisiologia: si tratta di una macchietta, riferita a un unico personaggio, che risalta per la sua vicenda bizzarra e particolare. Abbiamo parlato di saga poiché Pagliano compare veramente spesso, ne «Lo Scaramuccia» e negli scritti collodiani, all’interno di dialoghi e articoli umoristici che contribuiscono a definire i suoi contorni macchiettistici insistendo sempre sugli stessi particolari.⁵²³ Anche le due macchiette su Pagliano da noi inserite

⁵²² Cfr. *Firenze vecchia. Storia, cronaca, aneddotica, costumi (1799-1859)*, Firenze, Bemporad, 1899, cit., p. 75. Questo personaggio fiorentino era già comparso sul «Lampione», nell’articolo *Il Professor Pagliano alle camere* (30 ottobre 1848): in esso, secondo un’ottica straniante, Pagliano compariva nel mezzo di una discussione parlamentare per presentare il suo sciroppo come rimedio in grado di depurare «il sangue dei deputati».

⁵²³ Per quanto riguarda «Lo Scaramuccia», citiamo i seguenti articoli: *Pagliano e il suo teatro* (20 dicembre 1853), firmato L.... (quindi Carlo Lorenzini); *Il Siropo-Pagliano (giudicato e*

nell'elenco a inizio paragrafo – una collodiana, l'altra di un non meglio identificato Scarafaggio – non fanno che insistere sugli stessi motivi, utilizzando tra l'altro la stessa tecnica caricaturale.

Come per «Il Lampione», pure ne «Lo Scaramuccia» la tendenza caricaturale si manifesta anche al di fuori di macchiette e fisiologie, e principalmente nella narrativa (breve o lunga), di cui – come osservato nel secondo capitolo – questo giornale registra una grande presenza. I meccanismi caricaturali in atto in questo caso sono solo quelli relativi alla tradizione del ritratto caricaturale. Ad esempio, per la descrizione caricaturale in pochi tratti con eventuale esagerazione di uno tra questi, si può leggere, in *Il furbo. Storia contemporanea*, a firma C. Lorenzini: «È un bel giovine alto e ben fatto della persona, con due baffi nerissimi, ed una cera di rompicollo da mozzare il respiro»,⁵²⁴ o «indecente femminona sui cinquant'anni, con basette così pronunziate, da rendere a prima vista incerto ed equivoco il sesso a cui appartiene: e per rapporto all'onestà, inviolata e inviolabile, come un articolo del Korano»;⁵²⁵ o ancora, in *Lanterna magica di Scaramuccia. Racconti, Bizzarrie, Aneddoti, Scandali e Pettegolezzi della Società Fiorentina* (a firma Grillincervello): «Visino grazioso e paffutello, occhi e capelli neri, personale svelto (*temporibus illis*) movimento *agaçante*, come direbbe un francese... insomma è un vero modellino... di capriccio». ⁵²⁶ Un altro meccanismo abbastanza praticato è la trasfigurazione dei personaggi in eroi, con iperbole eroicomica. Succede in *Le commedie della vita*, a firma M. G. Saredo,

condannato) (25 aprile 1854), firmato Scaramuccia, dunque Lorenzini; *I due illustri rivali* (22 agosto 1854), firmato C. L. (Carlo Lorenzini); *Pagliano e il suo segretario* (1 dicembre 1854), firmato Carlo Lorenzini; *Una notizia storica* (5 gennaio 1855), firmato Carlo Lorenzini; *Un duello a morte* (30 giugno 1855), firmato Scaramuccia (Lorenzini, quindi); *La disfida del Siroppo* (21 agosto 1855), firmato L. (ancora Lorenzini); *Quadri e costumi. V. Lo Sciropo Pagliano* (2 ottobre 1858), anonimo. Pagliano è presente anche in una vignetta anonima e senza titolo del numero del 19 maggio 1855, in cui egli propone orgoglioso il suo sciropo come rimedio contro la stitichezza. Il personaggio è stato sfruttato e ricordato anche da altri scrittori, tra i quali Nievo e Rajberti; a lui è dedicato anche il poemetto eroicomico-storico-critico-filosofico *Paglianeide*, di Cesare Paganini (Firenze, Le Monnier, 1854). Sull'argomento e in generale sul *topos* umoristico legato alla figura di Pagliano, si veda R. Randaccio, *Lessico collodiano*, cit., al capitolo *P come Pagliano*, pp. 73-83. F. Martini (in *Confessioni e ricordi*, cit., pp. 174-175) ricorda il rapporto di odio-amore tra Pagliano e Lorenzini, e suppone che l'antipatia di Lorenzini – da cui la costruzione del *topos* umoristico – sia da collegare a una perdita al gioco contro Pagliano, continuo avversario di Collodi giocatore.

⁵²⁴ 14 nov. 1854.

⁵²⁵ 21 nov. 1854.

⁵²⁶ 27 marzo 1858.

in cui le pose da sfaccendati dei personaggi vengono trasfigurate in atteggiamenti da eroi:

Gustavo, disteso sul sofà, stava fumando una lunga pipa, con la testa bassa, e le gambe sopra una delle spalliere: Edoardo aveva la testa appoggiata sullo stomaco di Gustavo, e fumava anch'egli una pipa, che è di gosso, bensì, ma gloriosamente annerita. Paolo è seduto sopra una sedia, ha le gambe sopra un'altra, e la testa sopra la terza. Roberto è sdraiato sulla tavola – e fuma anch'egli. Enrico finalmente è rovesciato sopra il seggiolone a tre gambe, e s'inebria al fumo aristocratico d'un sigaro, vero Avana. Simili agli dei dell'Olimpo, essi erano avviluppati in una nube di fumo.⁵²⁷

Poiché si tratta di narrazioni, quindi di personaggi (anche se il più delle volte tipizzati in senso narratologico) che si muovono in una storia particolare, ai procedimenti caricaturali che abbiamo osservato in atto nelle fisiologie si aggiungono quelli relativi alla caricatura di situazione. Riportiamo ad esempio una scena da *Per un gomito. IV. Finalmente!* (a firma Dante Orcesia), in cui a teatro un signore molto grasso si 'restringe' per far sedere il protagonista – ricordiamo il motivo tipico caricaturale della rotondità del ventre:

Pure a forza di spingere e di spiare in qua e in là, mi riuscì di scovarne una, nella quale il numero prescritto non era completo a rigor di termine, tuttoché all'estrema parte di essa sedesse un vecchietto che aveva carne addosso per due uomini comuni. Fu senza dubbio questa sua corpulenza che illuse gli altri; ma io, non lasciandomi allucinare dalle grasse apparenze, mi rivolsi a lui con buon garbo pregandolo a restringersi tanto che io potessi sedere, ed egli, penetrato del mio diritto e dell'esorbitante volume del proprio corpo, vi si accomodò con sufficiente gentilezza.⁵²⁸

Al di fuori della narrazione, la caricatura si manifesta all'interno di dialoghi spesso tipizzanti, come in *La Cerrito cantante!??*,⁵²⁹ a firma Carlo Lorenzini, dialogo tra la famosa ballerina napoletana Fanny Cerrito e il dilettante di musica Sir John, in cui viene sbizzato il tipo della ballerina che vive per sentir parlare di sé; o in articoli cronachistici come in *Patata Jenny Lind*,⁵³⁰ a firma Carlo L... (Carlo Lorenzini), dove, a partire dal titolo, si applicano al celebre soprano lirico l'esagerazione dei tratti e la trasformazione degradante. Ancora, la caricatura si

⁵²⁷ 22 dicembre 1854.

⁵²⁸ 5 luglio 1856.

⁵²⁹ 12 maggio 1855.

⁵³⁰ 4 novembre 1853.

può manifestare all'interno di articoli illustrati, come in *Le scimmie e i cani ammaestrati*,⁵³¹ in cui l'animalizzazione degradante del titolo viene applicata alla compagnia Casanova in modo sistematico nel testo. Si legge ad esempio: «I cani del Casanova fanno prodigi. Ballano, saltano... solo mi sorprende che finora non abbiano cantato!». Oppure, con parodia della storia naturale:

La Compagnia canino-mandrillo-equestre ha prodotto sull'animo dei fiorentini una profonda sensazione. Ogni giorno il Politeama rigurgita di spettatori. Sono stati veduti alcuni amatori di storia naturale piangere di tenerezza allo spettacolo commovente di un Mandrillo puro-sangue, vestito da giudice, e di una Cagna trasformata in Cerrito, meno il *rango francese* – e più la coda. Diciamolo subito: le bestie del Casanuova hanno fatto un gran controcolpo sui prezzi piuttosto alti in cui si manteneva la razza umana. Da qualche giorno in qua, alla piazza di Firenze, l'uomo è ribassato del 50.00.

Le vignette in questo caso vivacizzano l'articolo, rafforzando l'effetto umoristico attraverso la letteralizzazione della metafora (i cantanti diventano graficamente veri e propri cani e mandrilli), e l'iperbole antifrastica che si attua per mezzo dell'interazione testo-immagine, come quando si dice: «Nella *Presca di Saida*, azione militare con fucilate e scoppio di mine, un cane del Casanova, ha finalmente trovato la maniera di spengere le bombe per mezzo di un metodo pochissimo complicato. Molte delle più grandi scoperte ebbero origine dal caso – quest'ultima si deve alla *paura*», con la vignetta che illustra un cane nell'atto di urinare su una bomba.

Per ciò che concerne le altre vignette del giornale, esse sono presenti in misura molto minore rispetto al «Lampione», e nella maggior parte dei casi hanno una funzione didascalica. Il caso interessante, oltre alla vignetta appena osservata, è quello di *Come si diventa cantanti!... Storia di Carota e del suo sì naturale*,⁵³² firmata G. Vero Veraci. Si tratta di una sorta di protofumetto visto che le vignette presentano uno sviluppo narrativo, con l'applicazione di meccanismi caricaturali come l'antifrasi (spesso tra testo e grafica, ad esempio nel numero del 9 giugno 1855, quando la didascalia recita: «malgrado ciò, il pubblico lo prende a ben volere e nella sera di beneficio gli fa dei regali superiori a qualunque aspettativa!», con la vignetta che mostra un sacco con la scritta: «lupini»; si veda *infra*, Appendice, imm. 27), la letteralizzazione della metafora

⁵³¹ 21 aprile 1855 (si veda *infra*, Appendice, imm. 13).

⁵³² 26 maggio e 9 giugno 1855.

o dei modi di dire (sempre nel numero del 9 giugno, una delle didascalie recita: «intanto ogni giorno più si persuade che lo pane altrui non sa di sale», con la vignetta che illustra Carota seduto a tavola intento ad assaggiare il pane; si veda *infra*, Appendice, imm. 27); o di meccanismi fisiologico-caricaturali, come la parodia delle scienze naturali (nello stesso numero, una delle didascalie recita: «Carota ammira allo specchio l'influenza che esercita il soprabito sul miglioramento della razza umana», con la vignetta che dipinge Carota in soprabito che si specchia soddisfatto; si veda *infra*, Appendice, imm. 27).

2.3. Il giornalista-portinaio e il lettore-provinciale. Motivi e finalità

Tornando alle fisiologie, come si può già osservare a partire dai titoli e dalle citazioni estratte, rispetto al «Lampione» quelle dello «Scaramuccia» risultano più «innocue»: si tratta non più di tipi collegabili all'ambito politico, ma di tipi umani (l'uomo-colla, la donna, la donna di moda, le amicizie moleste, la madre della debuttante, l'uomo-réclame, il misantropo, il filantropo, l'uomo di buona fede, l'universale) e professionali (il contrabbasso, il portinaio, il ciabattino, il computista, il prete, lo strozzino, l'impresario, la tabaccaia). Abbiamo non a caso oltrepassato il biennio rivoluzionario, la restaurazione dei governi monarchici ha attuato una repressione che si ripercuote anche sui giornali.⁵³³ «Lo Scaramuccia», dunque, come gli altri giornali di questo periodo, rinuncia a trattare (almeno in maniera diretta) di politica e devia i suoi strali satirici verso il costume e la società, indicando al lettore i nuovi tipi, le nuove tendenze, a scopo ancora una volta di aggressione, svelamento e correzione. La società che viene fuori da queste fisiologie non possiede infatti un volto luminoso: la tendenza all'ipocrisia e ai mascheramenti si trasferisce dalla politica alle altre sfere. Diventa dunque fondamentale l'azione del fisiologo umorista al fine di orientarsi nella commedia mascherata della società, tra ruoli più o meno evidenti: necessario risulta strappare la maschera e svelare cosa c'è sotto.

Come mostrano i collodiani *Appunti di un misantropo*, la donna, in cui «la falsità è un sesto sentimento», incarna il supremo modello della vanità, dell'abilità a mascherarsi e a far trionfare l'apparenza, la forma esteriore, soprattutto nella sfera matrimoniale, che diventa per lei, sulla scorta di Balzac, un campo di battaglia o un terreno politico-diplomatico per schierare tutte le sue infinite armi:

⁵³³ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 1 e 3.

emicrania, lacrime e svenimenti, sorrisi, assalti nervosi, strette di mano. Tali armi vengono svelate anche in altri articoli del giornale, i quali declinano il *topos* della misoginia e della satira contro il matrimonio. Pensiamo alla *Guida per gli ammogliati. Dialogo tra due donne stenografato* (a firma Amleto),⁵³⁴ in cui le due donne dialoganti raccontano le loro vicende di tradimenti e si scambiano suggerimenti su come ingannare i mariti. Come per i dialoghi tra i politici del «Lampione», attraverso la tipizzazione insieme di donne e mariti, si simula l'entrata dell'articolista nella testa delle donne, al fine di smascherare le loro trappole davanti agli occhi dei lettori. Il dialogo fornisce anche un esempio della messa in situazione del tipo fisiologico, volendo offrire a chi legge – sempre sulla scorta di Balzac – una sorta di manuale per l'uso da applicarsi alla relazione con le donne.⁵³⁵ Emblematico il seguente passo:

- Ecco il mio sistema. Un giorno vado dalla mamma, un altro a comprare la seta per fare una borsa a mio marito, la lana per fargli un pajo di pantofole, oppure qualche altra cosa, un altro giorno vado dal maestro del bambino a sentire se è buono, e se fa la lezione, un altro vado dalla sarta, un altro dalla crestaia, un altro a far visite, e fatta in un minuto la cosa che è servita di pretesto ad uscir di casa, vado a trovare il mio amico, e con esso passeggiando romanticamente faccio l'ora, nella quale esce mio marito dall'ufficio, vado a prenderlo e torniamo a casa insieme.
- Comincio ad intendere.
- Ma non è tutto. Quando voglio esser libera e che mio marito vuol portarmi al teatro, metto fuori l'emicrania. Quando mi propone una passeggiata, trovo il pretesto di volere assistere alla lezione del figliuolo. Quando mi trova alla finestra dico che aspettava lui; se mi domanda che cosa faceva col fazzoletto bianco in mano, che io avrò avuto per fare un segnale, gli dico che stando in pena per la sua tardanza aveva pianto. Quando mi trova a fare un mazzetto di fiori, il che procuro non accada spesso, gli dò a intendere che lo faceva per lui. Se mi trova in seno una rosa, dico averla messa per dare odore. La sera cerco che vada a letto avanti di me, e aspetto che sia addormentato prima d'andarci, oppure vado prima di esso e fingo addormentarmi subito; e questo faccio perché... non mi domandi che cosa ho fatto fuori la mattina, o che cosa voglio per desinare il giorno dopo, inchieste che a dir vero mi annojano assai. Quando poi vado fuori con mio marito, se mi volto e se ne accorge, dico che mi pareva d'esser stata chiamata. Se al teatro punto i miei cannocchiali in

⁵³⁴ 18 Luglio 1857.

⁵³⁵ Un altro esempio di fisiologia della donna 'in atto' – inserita però in un contesto narrativo – è presente in *Un cambiamento a vista. Studio sociale* (4 aprile 1854), a firma Carlo L... (Carlo Lorenzini), in cui Valerio rappresenta il tipo del marito ingenuo e Isolina quello della donna fedifraga.

qualche luogo, fingo che sia la pettinatura di una signora che io guardo. Se passeggiando gli vien sete, faccio in modo che egli mi porti a Donney dove c'è sempre il mio caro Giannino...

- [...] Te felice! Invece a me tocca a vegetare. Mio marito è un orso.
- Se è un orso fallo ballare. Fa come faccio io. Preparali la camicia per cambiarsi, pettinalo tutte le mattine, spazzola i suoi abiti, fagli il fiocco alla cravatta, e ciò basterà a fargli credere che tu sia il modello delle mogli. Almeno mio marito è così. Basta che lo vesta, e gli faccia trovare un buon pranzo, del resto è contentissimo.

La società dell'apparenza, dell'effimero, della forma esteriore, dell'artificio trionfa poi nella moda, la cui influenza si avverte chiaramente dal grande spazio riservato alla descrizione del vestiario in quasi tutte le fisiologie, al punto da dedicare un'intera fisiologia a esso. Come si evince dalla fisiologia a lei dedicata, la donna di moda, in cui la bellezza risulta un artificio tutto studiato, diventa un potente simbolo sociale. Anche per quest'area il modello è di nuovo il Balzac degli *Études analytiques*, e in particolare del *Traité de la vie élégante*. Il vestiario, oltre che un potente simbolo categoriale e quindi strumento fondamentale per la tipizzazione, può diventare anche un modo, ancora una volta, per camuffare il vero, e mascherarsi sotto stratificazioni artificiali. Proprio nel *Vestiario* possiamo leggere, a proposito di una delle due macchiette analizzate:

A vederlo così alla sfuggita ti pare elegantissimo anche egli; ma se cominci a osservarlo con attenzione vedrai, le scarpe mal fatte, i solini della camicia non perfettamente puliti come vorresti, la sottoveste di un taglio antico, e per ultimo un pajo di guanti larghi e sdruciti. Segno certo che il giovinetto tenta far nel mondo una figura, che le sue finanze non gli consentono.

I più lo credono un figlio di qualche Conte. A me dà l'idea di un ragazzo di provincia con 80 lire al mese di appuntamento, che la famiglia gli manda per mezzo del procaccia incaricato di raccomandare allo scimunito milordino quel che ancora non ha conosciuto mai – Un po' di economia, e un po' di giudizio.

La sfera-modello per il trionfo dell'artificio risulta, oltre che la moda, il teatro, i cui modi, le cui frasi e personaggi si introducono prepotentemente all'interno della società, mettendo profonde radici nella vita quotidiana delle persone. Queste infatti imitano ormai spontaneamente modi, frasi e personaggi teatrali, rendendo difficoltosa la distinzione teatro-vita. Da qui anche il ricorrere, nelle nostre fisiologie, di citazioni di opere buffe e melodrammi.

Un altro modo per fingere è rappresentato dalla lingua: i fisiologi umoristi dedicano allora molto spazio alla dimensione linguistica, al frasario tipico delle

diverse categorie, per sciogliere tutte le loro possibili trappole e ipotetici infingimenti. Si legge ad esempio, in *Il Filantropo*:

Se per vostra malavventura avete bisogno dell'opera d'uno di costoro, vi dirà non poter disporre nemmeno di un minuto del suo tempo. Se gli chiedete una firma per un'opera di carità, si scuserà col pretesto che egli vi spende metà della sua rendita – per lo più gli egoisti hanno una rendita – e che ha dovuto rifiutare ad altri, oppure vi farà vedere un porta-monete vuoto – guardandosi bene da non sbagliarlo con l'altro pieno che tiene in tasca per i suoi bisogni, capricci e vizj – e vi farà credere che lo ha versato sul letto di una povera vedova malata, madre di sedici figli, quindici femmine e un maschio. – Voi, credendo a quanto vi dice, loderete la sua pietà, l'esalterete nel mondo, e così acquista fama di benefattore della sofferente umanità.

Proprio quest'ultimo esempio ci offre lo spunto per definire ancora meglio il tipo di società emergente dai nostri scritti: nelle descrizioni dei fisiologi umoristi tale società lamenta la sparizione dei valori positivi dell'onestà, della bontà, della sincerità, da cui la scomparsa di categorie quali l'uomo di buona fede o il filantropo, e l'emersione delle categorie opposte, dei simulacri falsi delle perdute categorie: «L'uomo di buona fede non è più. Oggi è un mito, che ti rappresenta tre idee, bontà, onestà, gentilezza. Le idee sussistono sempre, ma amalgamarle tra loro è ormai impossibile; un chimico direbbe che gli elementi son divenuti eterogenei». E ancora, si ribadisce, sempre in *L'Uomo di Buona Fede* (a firma Nick):

L'uomo di buona fede è un tipo che va a poco a poco perdendosi: l'oro che assorbe tutto, che guida ogni passione, ogni istinto di quest'epoca civilissima e capace a cambiar tutto in moneta, l'oro è il nemico più acerrimo del mio tipo. Il secolo XIX non gli è propizio [...]

La sua era è finita: egli visse in tempi a noi remoti: la riproduzione di questa specie di uomini è ormai resa impossibile. [...]

Quanto a me poi credo che se l'uomo di buona fede è morto, le rivoluzioni non ne abbian colpa: e penso che ciò debbasi attribuire alle tendenze civili dell'epoca, più propizia ai quadrupedi che ai bipedi. Gli uomini son stati tante migliaia di anni padroni delle bestie che è ormai tempo che il regno delle bestie cominci. *À chacun son tour*. – E a dir vero mi par che questo nuovo ordine di cose sia già iniziato. [...]

L'uomo di buona fede era onesto: e come tale egli agiva. Nulla avrebbe potuto indurlo a far ciò che per coscienza stimava ingiusto. Ma la sua onestà non era unita a quella ipocrisia, della quale si ammantano oggi taluni, per ingannar meglio gli altri uomini. Egli era onesto per convincimento; quindi tutte quelle azioni che a' nostri tempi si chiaman miracolose – forse perché come i miracoli son divenute rare – egli compiva con la coscienza di aver semplicemnete adempito al dover suo. [...]

Trovatemi oggi un uomo capace di tutto ciò. Se vi imbatteste in un individuo della specie umana che si assomigli al tipo che vi ho descritto, guardatelo bene in volto, e tosto vi scorgerete i segni del tempo. I suoi capelli bianchi vi indicheranno che egli è un uomo del secolo scorso, il quale fra noi fa la figura di una rosa in un campo coperto di ortiche e lattughe. Oggi si può dir veramente *homo homini lupus*: ognuno cerca di vivere nell'inganno e per l'inganno: e quegli che è più furbo, quegli che sa ascender meglio la scala della malizia e più in alto si spinge, è l'uomo che ha più chiara la fama, migliore il buon nome.

Così per *Il Filantropo*: «I filantropi esistono a parole. Domandatelo al primo che passa, e sentirete se dico il vero. Sì, la terra pullula di esseri che prima di uscir di casa, o in casa quando non son soli, si mascherano da filantropi, mentre in sostanza sono egoisti superlativamente». «Filantropo» diventa allora

[...] una parola senza significato, un vocabolo da museo, e che è stato rinnovato dall'altro modernissimo di egoisti. [...]

Costoro, se gli trovate, son capaci di darvi ad intendere che han dieci o dodici tutele, una ventina di consigli di famiglia, e che non han tempo nemmeno di desinare per cagione delle tante faccende ed opere pie. È questo un bel pretesto, perché facendo credere di aver tante occupazioni non fanno nulla. È questo un ingegnoso ritrovato per non aver la noia di soccorrere un amico, di assistere l'orfano, di proteggere un artista, insomma è l'egoismo mascherato da filantropia.

Come l'uniforme da soldato per il crociato del «Lampione», la filantropia non è altro che un'etichetta utilizzata dai vanesi per manifestare un modo di vita esattamente contrario, «è una maschera che è molto in voga nella *comédie-masquée* – alias società». Ritorna la dimensione del ruolo sociale come maschera, ribadita in moltissime fisiologie, come nella *Misanthropia*: «Tu indovinasti fratello, io son *blasé*, egli risponderebbe; tutto contento che qualcuno abbia intesa la parte che egli ha presa a sostenere». Su questo tema, lo stesso Lorenzini, in maniera provocatoria afferma: «Date un'occhiata all'intorno e vedrete come noi ci mistifichiamo l'un l'altro, senza scrupolo, senza secondi fini: ma con zelo, carità e coscienza, quasiché il mistificarsi a vicenda fosse né più né meno che il primo dei doveri sociali».⁵³⁶ O ancora:

O maschere! La vostra repentina disparizione aveva lasciato un vuoto nell'esistenza dei fiorentini. Io saluto il vostro ritorno con gioia, perché accenna al ripristinamento di una grande istituzione – dell'istituzione dei dominò di carta-pesta! [...] Dice il

⁵³⁶ *Fantasie per giornale*, «Lo Scaramuccia», 28 luglio 1854.

filosofo: dimmi chi pratici e ti dirò chi sei, – io, che non sono filosofo, mi faccio lecito di dire al mio paese: dimmi come ti mascheri e ti dirò chi sei.⁵³⁷

Oltre che artificiale, la società delle fisiologie è *putrefatta*, legata alle sfere basse della sensorialità e della materialità: la conseguenza dell'evoluzione economica in senso già capitalistico del mondo moderno, che gradualmente si fa spazio anche in Italia, conduce al trionfo dell'io, alla difesa egoistica dei propri meschini interessi, al subdolo attaccamento al denaro. Ancora una volta la società diventa uno specchio della politica. Simbolo di una società siffatta diventa allora lo strozzino, categoria alla quale il giornale dedica addirittura due fisiologie e che ricorre anche negli articoli di altri giornali.⁵³⁸ Il Lorenzini, rivolgendosi a questa 'specie', afferma proprio: «voi siete una conseguenza logica della putrefazione della società» e, proseguendo con le annate de «Lo Scaramuccia», Grillincervello nella sua fisiologia scriverà: «lo strozzino è l'uomo culminante dell'epoca». Lo stesso autore continuerà, lamentandosi del presunto progresso:

E notate che questa scabie di strozzature, come quella che cresce sotto l'impunità e ricoperta di un velo d'oro, si è talmente propagata, ed ha prese tali proporzioni, che voi vedete per essa rovesciato affatto l'edifizio sociale. Tutto oggi s'inchina al fascino prepotente dello speculatore arricchito, e mentre da un lato tu vedi la supremazia del denaro alzata alle stelle, devi compiangere l'aristocrazia del nome discesa alle stalle!

E questo è progresso? Io mi consolo soltanto nel riflettere che

*Fra i i salmi dell'Uffizio
C'è anche il dies irae:
Oh! che non ha a venire
Il giorno del giudizio!*⁵³⁹

L'«innocuità» di queste fisiologie – che però può essere ribaltata se si pensa alla società come specchio della politica, in quanto entrambe le sfere risultano dominate dalle stesse caratteristiche – le avvicina maggiormente alle *physiologies*-libretti francesi, anch'esse infatti prodotte in un'epoca in cui la censura

⁵³⁷ *Coda al Programma della Lente*, «La Lente», 1 gennaio 1856. Si tratta, come abbiamo precedentemente osservato, del primo articolo in cui il Lorenzini si firma «Collodi».

⁵³⁸ Vedi ad esempio *L'Usurajo* a firma Segur (in D. Ghinassi, *La ricreazione per tutti*, cit., pp. 39-40). In generale, anche le fisiologie delle altre regioni alludono a questo tipo di società legata all'apparenza e alla sfera materialistica del denaro: pensiamo alla produzione (giornalistica e non) di Ippolito Nievo, su cui cfr. G. Maffei, *Nievo umorista*, cit.; U. M. Olivieri, *Per l'edizione degli scritti giornalistici di Ippolito Nievo*, cit.; R. Colombi, *Ottocento stravagante*, pp. 89-98;

⁵³⁹ I versi citati si trovano in G. Giusti, *La terra dei morti*, strofa 15.

aveva rafforzato i suoi strali.⁵⁴⁰ In più, le fisiologie del giornale toscano ricalcano spesso le stesse categorie sociali delle *physiologies* francesi, o comunque disegnano le medesime aree tematiche, da collegare alla società borghese che si va definendo: il denaro e l'utile, l'apparenza e la maschera, con il conseguente indugio sulle sfere del matrimonio, della moda, del teatro.⁵⁴¹ Rispetto alla Francia, bisogna però considerare il diverso contesto socio-politico: in Italia la modernità arriva molto più lentamente e innesca cambiamenti sociali per nulla paragonabili a quelli in atto in una metropoli come Parigi. Come dirà Collodi in *Un romanzo in vapore*, «Firenze è una casa»,⁵⁴² al punto che le stesse questioni politiche sembrano ridotte sistematicamente a questioni di condominio. È proprio da questo suo carattere familiare che deriva l'attitudine naturale dei fiorentini alla caricatura, a «canzonare i tipi più buffi»,⁵⁴³ come fa notare Giuseppe Conti, uno dei cronisti della Firenze granducale, elencando qualcuna delle 'macchiette reali' fiorentine: il dentista Trentuno, Martino, il venditore di maccheroni che andavano a ruba, il macellaio Bartelloni soprannominato Picchiero, il vinaio detto il Barba, il già citato Pagliano.⁵⁴⁴

Tra le pagine di Conti dedicate alla Firenze granducale si può leggere: «Nella vita ristretta di quei tempi, nei quali quasi tutti si conoscevano [...] tutte le cariche, tutte le autorità, tutti gli impiegati erano noti; e quelli che si mettevano in evidenza, o per vanagloria o per dovere d'ufficio, diventavano, per così dire, di dominio pubblico».⁵⁴⁵ Sono anni in cui (almeno fino al 1848) la campana del Bargello suona dalle 22:30 fino alle 23:00 per annunciare la ritirata, anni in cui le porte delle case non si chiudono «ma si accostavan le bande sicuri che nessuno si sarebbe azzardato a entrarvi», «con l'usanza però sempre di far la chiacchierata coi vicini quando c'era meno da fare, per essere al corrente di tutte le novità».⁵⁴⁶ Ancora, «una strada talvolta pareva una sala di conversazione; perché ogni mattina quando si aprivan le botteghe tutti si davano il buongiorno e ognuno aveva

⁵⁴⁰ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.1.1.

⁵⁴¹ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.2.

⁵⁴² Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Firenze, Giunti, 2010, vol. I, p. 85.

⁵⁴³ G. Conti, *Firenze vecchia*, cit., p. 470.

⁵⁴⁴ Come si notava in un editoriale della seconda serie del «Lampione» (cfr. *Firenze 27 dicembre. Il barone Ricasoli e i governatori di là da venire*, 27 dicembre 1849-60, e *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2.), quest'attitudine dei fiorentini alla familiarizzazione non fa eccezione con i politici, come dimostra l'uso dei diminutivi.

⁵⁴⁵ G. Conti, *Firenze vecchia*, cit., p. 506.

⁵⁴⁶ *Ivi*, p. 462.

qualche cosa da raccontare, qualche novità da dar o da dir qualche barzelletta: spesso si udivan delle risate proprio da cuor contenti». ⁵⁴⁷ Il riferimento, lo ribadiamo, è alla Firenze granducale, e il tono è quello tipico del memorialista che rimpiange il passato, idealizzandolo e trascendendo nostalgicamente i dati concreti. È un tono che in un certo senso i nostri fisiologi mantengono poiché, nell'accogliere la novità che appare sotto forma di tipi, usanze, innovazioni, spesso tendono ad accentuare il lato negativo, rimpiangendo un passato neanche troppo lontano. La società di cui essi parlano è senza dubbio una società in trasformazione, nonostante la tendenza di Firenze a conservare tratti del passato (si pensi allo stretto rapporto con la campagna dovuto all'inclinazione agraria della sua aristocrazia riformista). La modernità, insomma, comincia ad arrivare anche in questo contesto: si pensi, per fare qualche esempio, a quanto nelle abitudini dei fiorentini abbia dovuto incidere, già nei tempi del granducato, l'introduzione delle ferrovie o quella dei lampioni a gas (inaugurati a Firenze nel 1846), modificando modi e ritmi di vita quotidiani e moltiplicando le seduzioni del romanzesco per mezzo del pullulare delle avventure casuali, anche notturne. Nella *Fisiologia della Via Calzajoli* di Enrico Montazio, infatti, si legge:

In quanto a me benedico il gas che mi toglie al pericolo di rompermi il naso nottambulando per le vie di Firenze, e più lo benedico perché mi prolunga anco di notte il godimento che mi viene agli occhi nella Via Calzaioli. Alcuni mesi fa, vi passasse accanto una bella ed elegante donnina o vi passasse una pescivendola, era tutt'uno: ora il gas vi fa ammirare tutto ciò che si presenta d'ammirabile: vi fa schivare a tempo un urto villano, un incontro molesto: vi offre, nelle sere di festa, un prolungamento, una specie di seconda edizione con note ed aggiunte, della passeggiata mattutina, e assai più gaia, più interessante, più svariata di quella diurna, poichè, – alla fin fine, la notte è sempre notte, e alla prosa della polvere e del calore, succeduta la mite luce del pianeta di Venere e il tepido venticello della sera, i propositi si fan più vivi, le fisionomie s'animano, si avvivano, li occhi dardeggiano più baldi e sicuri, i più timidi si rinfrancano, e anco la verginella non teme di alzare i suoi occhi e di azzardare un mezzo sorriso. Il gas dee soprattutto esser caro a questa cara metà del genere umano poichè mette in evidenza i suoi vezzi, e non rivela intiere le magagne; perché affoltisce il numero dei corteggiatori e non rende meno difficili i piccoli ed innocenti furti galanti... ⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Ibidem.

⁵⁴⁸ In D. Ghinassi (a cura di), *La ricreazione per tutti*, cit., pp. 251-258, p. 258.

Per quanto riguarda il treno, basti pensare che prima della sua introduzione, nella Firenze granducale⁵⁴⁹

[...] pareva un sogno che ci fossero dodici vetture di piazza che stazionavano metà sotto gli Uffizi, e metà presso il Sasso di Dante. Tutte però erano a due cavalli e facevano quasi soltanto i servizi di campagna: ma insomma, per coloro che non si eran mai mossi da Firenze, sembrava che cotesto fosse il massimo della comodità e della mollezza.⁵⁵⁰

Il treno introduce nuove forme di socializzazione, trasforma i paesaggi, velocizza i ritmi di vita di una società abituata alla lentezza, modificando la percezione del rapporto tra spazio e tempo. Collodi è uno dei primi a raccontarne anche gli aspetti più inquietanti, in un passo da *Un romanzo in vapore*:

Allorquando gl'ingegneri inglesi messero in attività la prima Strada Ferrata, forse non pensarono alle mille miglia che quel rumore sordo della macchina, quel monotono acciambattarsi degli ordigni e delle ruote di ferro, e quell'anelito celere e soffocato del Vapore, che si sprigiona fremendo dalla caldaja, dovessero servire, dopo qualche anno, all'ispirazione dei maestri di Musica, e fornire il motivo a scrivere un romoroso Pot-pourri a pienissima orchestra, come di fatto è accaduto.⁵⁵¹

Il treno è anche uno degli argomenti più gettonati nei saggi dei periodici popolari 'seri'. Così viene descritto da C. A. Vecchi in *Il vapore*:

Quale meraviglioso spettacolo veder passare dinanzi agli occhi colla rapidità del vento una caldaia, che, pari al cavallo infernale della ballata tedesca, conduttore de' morti, mena via una fitta di vetture piene di gente viva e di merci! La macchina ansimante si risente dell'interno bollore; le case, gli alberi, i monti appaiono e scompaiono in un istante; or passa sulla pianura, or su un fiume, or su' tetti delle case, ora in mezzo ad un bosco, or si precipita nelle cavità tenebrose praticate nelle viscere delle colline. Allora la macchina dà in un fischio acuto, disperato, che assorda; il terreno è seminato di scintille, dalla fornace si spande una luce rossastra sulle mura

⁵⁴⁹ Per quanto riguarda la Toscana, la prima stazione ad essere inaugurata è stata la Stazione Maria Antonietta, con il primo tratto che collegava Firenze e Lucca; e, pochi mesi dopo, la Stazione Leopolda nel 1848, con il tratto ferroviario che collegava Firenze, Livorno e Pisa. Le alternative di trasporto erano i fiacre, le diligenze, i navicellai dell'Arno.

⁵⁵⁰ Ivi, p. 468.

⁵⁵¹ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., p. 83.

umide del sotterraneo; ma quel buio profondo sparisce in un attimo; il viaggiatore è rallegrato ben tosto dal lume del sole, dal cielo azzurro, dalle colline verdeggianti.⁵⁵²

Nello stesso articolo si lamenta la lentezza con cui l'Italia accoglie il progresso industriale, affermando che «i cammini di ferro da Napoli a Salerno, da Capua a Napoli, da Milano a Venezia, da Livorno a Pisa sono un ozioso passatempo d'uomini sfaccendati, una curiosità ritolta, una necessitosa esperienza e non altro».⁵⁵³ Ribadiamo infatti che, al di là della prospettiva relativa dei fisiologi umoristi e dei memorialisti, in Italia i cambiamenti reali, anche negli anni successivi, avvengono molto lentamente: anche le città italiane più importanti, se paragonate alle metropoli europee, risultano ridotte e provinciali, con tutte le conseguenze (positive e negative) del caso.⁵⁵⁴

Lo scopo di queste fisiologie può dirsi cronachistico, di testimonianza dei cambiamenti della società: esse si possono dunque collegare all'operazione de *Les Français peintes par eux-mêmes*⁵⁵⁵ per il rinnovamento – sebbene forse ‘ingenuo’ e non programmatico – del quadro dei tipi fornito da Teofrasto e La Bruyère, fotografando un'Italia precaria e in trasformazione anche dal punto di vista sociale. Inoltre – pensiamo agli scatti amari e sdegnosi delle ‘fisiologie

⁵⁵² C. A. Vecchi, *Il vapore*, «Almanacco per lo Stato Pontificio», Bologna, 1848, in D. Bertoni Jovine (a cura di), *I periodici popolari del Risorgimento*, cit., vol. I, pp. 715-718, p. 717. Tra gli altri articoli dedicati al treno, citiamo *Sistema delle grandi linee di strade ferrate in Italia* di L. Serristori («Il Sabatino», Firenze, 15 maggio 1847, in Ivi, vol. I, pp. 469-471), in cui tra l'altro si afferma: «siccome l'argomento delle strade ferrate lo riteniamo importantissimo per l'avanzamento della nostra civiltà, così crediamo che non possa essere mai abbastanza discusso» (Ivi, p. 469).

⁵⁵³ Ivi, p. 718.

⁵⁵⁴ Firenze, in particolare, anche rispetto al resto d'Italia, si trova in una posizione intermedia tra progresso e conservazione: «Da un lato, infatti, Firenze, appagata dalla luce del suo stesso passato e custode attenta del suo umano equilibrio presente, tendeva a chiudersi nella sua natura provinciale, nel gratificante assetto di capitale periferica, nella sperimentata continuità delle sue istituzioni cittadine, schierandosi in difesa della propria autonomia politica e immaginando la sua italianità piuttosto come un'aurea dotazione spirituale che non come fusione politica effettiva nello stato unitario da edificare. Dall'altro lato, invece, la capitale toscana attraeva da tempo [...] i sogni della più elevata coscienza nazionalista, offrendosi come tempio [...] della stessa idea d'Italia, delle sue glorie trascorse e delle sue speranze future, e dunque come orizzonte e fulcro dell'ethos risorgimentale. Il moderatismo democratico, la linea di condotta politica che caratterizza la classe dirigente toscana durante e dopo il processo unitario, deriva proprio dalla compresenza, ora apertamente antagonista e ora, invece, più armonicamente composta, di queste due anime della città e della sua mitologia» (B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 8).

⁵⁵⁵ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 2.

dell'assenza' – i cambiamenti sociali vengono mostrati e indicati in modo da isolare il buono, e mostrare, attraverso l'ingrandimento caricaturale, ciò che buono non è e che va per questo superato: allo scopo conoscitivo si aggiunge quindi quello di denuncia/smascheramento, ancora più importante in una società dominata dall'ipocrisia, dalla vanità, dall'artificio, dalla finzione.

Tuttavia, se la radice di tale moda va ricercata nell'industrializzata Francia degli anni Trenta e Quaranta, le riprese italiane, considerando il diverso contesto e la conseguente diversità dei tipi, risultano più provinciali. L'atteggiamento del fisiologo umorista fiorentino oscilla tra il cronista del moderno, *flâneur* impigrito, e il nostalgico indignato, lodatore dei tempi che furono. Vogliamo restituire un'idea dell'atmosfera in cui i tipi vengono colti e del profilo del giornalista che li intercetta ricorrendo a un articolo marcatamente narrativo de «Lo Scaramuccia», *Una gita di piacere*, uscito nei numeri del 19 settembre, 8 e 10 ottobre 1857, a firma Amleto, il terzo e non meglio identificato direttore del giornale. In esso l'espedito del tipo del provinciale che non ha visto niente del mondo offre all'io narrante, altro personaggio del racconto, lo spunto per la descrizione impressionistica e frammentata della moderna società, delineata passeggiando per le strade fiorentine. Questa l'introduzione:

Mi trovava in Livorno per i miei affari, sbrigati i quali, per ammazzar la noja d'una serata di Venerdì in che i teatri sono chiusi tutti – come qua a Firenze il Sabato – io me ne andai al caffè della Minerva, – ordinai un *ponce bruciato* alla francese, accesi un sigaro americano, e sdraiatomi alla turca, mi posi a studiare i costumi, – del vestiario già s'intende, – dei diversi oltramontani e oltremarini, li presenti. La scena in vero per un poco fu piacevole. Preti, marinai, soldati, mercanti, Turchi, Francesi, ebrei, Inglesi, protestanti, Italiani, e gente di tutti i colori e vestiti, era insomma un vero bazar: ma alla lunga mi prese il sonno, e dopo avere abbassato e rialzato il capo cento volte, infine trovato una posizione, mi addormentai.⁵⁵⁶

Sembra una sorta di prosaica versione dell'incipit dell'*Uomo della folla* di Poe ambientata nella più raccolta Firenze. Tutto in questa narrazione risulta tipizzato, a partire dal provinciale, a cui si rivolge il giornalista-scrittore: «una buona pasta d'uomo, ma un tantino tantino bestia, cosa che trapelava anco dal suo viso tondo, grosso e rosso come una mela rosa. Vestiva con ricercatezza campagnuola, ed avea un tale insieme nella persona che lo dimostrava per un vero provinciale tipo».⁵⁵⁷ Questo provinciale che nulla ha visto e nulla sa della città

⁵⁵⁶ 10 settembre 1857.

⁵⁵⁷ Ibidem.

diventa il tipo perfetto per illustrare le abitudini, i luoghi e i tipi sociali fiorentini, svelati rapidamente, con pochi tratti, dunque per mezzo della selezione caricaturale: «Guardate quell'uomo, laggiù in fondo al vagone, che incurante del chiacchierio de' suoi vicini, sordo al rumore della locomotiva, legge tranquillamente come se fosse in un deserto bosco. Costui è un letterato»;⁵⁵⁸ «vedete quell'uomo di 40 anni circa ben vestito, ricoperto d'oro, egli pure è uno strozzino»;⁵⁵⁹ «È una letterata. Non vedete com'è brutta? In generale le donne brutte o fanno le letterate, o devote».⁵⁶⁰ Si svela allora lo scopo del giornalista-fisiologo, che è quello di indicare, guidare, smascherare, come afferma egli stesso: «volli fargli conoscere alcuni particolari individui dei quali, secondo il solito, potesse avere un tipo adattabile a molti».⁵⁶¹ O ancora:

Credeva, credo, e crederò sempre che nel modo ch'è utile ai naviganti il conoscere ove sono li scogli che gli potrebbero mandare a fondo la nave, così sia vantaggioso il sapere scansare le persone noiose, moleste, e pericolose, e perciò schizzai certi ritratti, facendo anche delle loro debolezze, o vizj, alcune osservazioni, in compendio, o modernamente parlando, *a vol d'uccello*. Chi si vide dipinto, o si sentì chiamare se non è duro come quella bestia che non teme né voce né bastone, si ravveda e si penta. Ma il tignoso non ama il pettine, ed essi resteran sudici. Perciò popolo t'ammaestra di quel poco che io ti mostrai, acciò tu possa fuggire il contatto dei colpevoli, viziosi e vani; e quando tu li conoscerai tutti, sarai felice. È difficile impresa ma non impossibile, ed io per quanto saprò, e potrò prometto ajutarti, se mi seguirai nell'altre gite di piacere che io farò quanto prima.⁵⁶²

Ancora, rispondendo alle perplessità del provinciale sulla dubbia moralità dei tipi cittadini, il giornalista afferma, lasciando aperto uno spiraglio di positività e confermando ulteriormente il fine di questi suoi ritratti: «Se io vi ho fatto conoscere degli individui perversi o ridicoli, non è per questo che voi dobbiate crederci tutti eguali, e che manchino affatto le brave persone e i galantuomini. [...] La *Gita di Piacere* che voi meco faceste deve anzi incoraggiarvi a tornare fra noi, perché conoscendo ove ed in chi sta il male, voi potete scansarlo».⁵⁶³ Tale spunto narrativo ci porta a concludere che le fisiologie de «Lo Scaramuccia» rappresen-

⁵⁵⁸ Ibidem.

⁵⁵⁹ 10 ottobre 1857.

⁵⁶⁰ Ibidem.

⁵⁶¹ 10 settembre 1857.

⁵⁶² 10 ottobre 1857.

⁵⁶³ Ibidem.

tano un modo per captare le nuove abitudini manie fissazioni di una società, provinciale rispetto alla metropolitana Parigi, ma comunque in fermento e in trasformazione.

Come si vede, una moda letteraria può rappresentare uno strumento per cogliere tutta la diversità di due contesti socio-politici: da un lato l'alterità perturbante della multiformità anonima scongiurata dall'iperclassificazione pseudo-scientifica, dall'altra la micro-varietà di una Italia ancora troppo immobile e di una Firenze che conserva i connotati umani di 'casa' e 'famiglia'. Il provincialismo dell'Italietta riesce quindi in certo modo ad allontanare il fantasma dell'allucinazione annunciata dalla *Physiologie des Physiologies*: le avventure notturne, gli incontri casuali moltiplicati grazie al treno o all'illuminazione artificiale sono in ogni caso lontani dall'inquietante omologazione delle grandi metropoli, che finiva per amalgamare tutti i tipi in un tipo unico senza volto né anima.⁵⁶⁴ Il meccanismo della tipizzazione categoriale, più che denunciare una spaesante anonimia, sembra voler declinare, sfruttando una moda letteraria, la tendenza onnipresente dei fiorentini verso la caricatura, la bizzarria, la macchietta – ricordiamo la difficoltà nell'isolamento e nella definizione delle fisiologie.

Potremmo infine affermare che il tipo del provinciale, con la sua ingenuità e ignoranza, rappresenti una sorta di immagine del popolo, pubblico ideale che il giornalista, vicino in un certo senso al tipo del portinaio che tutto vede e tutto sa, vorrebbe ammaestrare per offrire un orientamento, un 'manuale per l'uso' da sfruttare nella nuova selva sociale, che subisce l'eco della metropoli attraverso la novità dei tipi che vengono denunciati, legati al denaro, all'ipocrisia, all'egoismo. Se si guarda più in profondità, si scopre che in fondo le fisiologie dello «Scaramuccia» non sono così distanti da quelle del «Lampione»: lo scopo e l'interlocutore coincidono, solo che la sfera si sposta dalla politica alla società, ma – l'abbiamo visto – la sostanza umana dei tipi non sembra così dissimile.

⁵⁶⁴ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 2.

PARTE TERZA
Carlo Collodi, giornalista e caricaturista

Capitolo I Collodi giornalista

1. La camicia di Nesso: i giornali di Collodi

Esiste un Collodi che per la maggior parte dei lettori non esiste. Un Collodi prima di Collodi, quando lo scrittore era Carlo Lorenzini, e insieme Carlo L..., L..., ZZTZZ, Diavoletto, Scaramuccia. Non l'autore di *Le avventure di Pinocchio*, insomma, ma il giornalista Collodi, lo scrittore 'per adulti' che attraversa le diverse fasi della storia di Firenze e d'Italia dagli anni '40 agli anni '70 dell'Ottocento (prima e dopo l'Unità, attraverso il governo toscano granducale di Leopoldo II). Anni quindi turbinosi, di fermento, di trasformazioni profonde – anche se non nella direzione sperata da molti –, anni nei quali il Lorenzini si versa impetuosamente, fornendo un suo contributo anche 'corporeo' per l'auspicato avanzamento, anni che osserva con sguardo critico e partecipato e che racconta sulle colonne di almeno una decina di giornali.

Collodi è stato giornalista per 35/40 anni e, in generale, scrittore soltanto 'per adulti' per circa un trentennio, mentre ha cominciato a occuparsi di letteratura per l'infanzia solo dal 1870 fino al 1890, dunque per un minore arco temporale. È perlomeno curioso, quindi, che le sue opere prima di *Pinocchio* siano state per lungo tempo – circa trent'anni – dimenticate e che sia stato altresì dimenticato il Lorenzini-giornalista.¹ Ciò è probabilmente accaduto a causa dell'intersecarsi di

¹ Il primo ad affermare la necessità di recuperare il Collodi per adulti fu Angiolo Orvieto, con l'articolo *Di Carlo Lorenzini* apparso in «Vita Nuova», 16 novembre 1890, pp. 361-362. L'impulso decisivo per l'attività critica su Collodi si può registrare negli anni Sessanta del Novecento, a partire dalla costituzione della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, a Pescia (Collodi) per iniziativa di un gruppo di studiosi appassionati con lo scopo di promuovere lo studio e la conoscenza dell'autore. Dalla sua nascita la Fondazione ha promosso convegni internazionali incentrati su Lorenzini; a essa è inoltre collegata una collana di «Quaderni» in cui vengono pubblicati molti studi collodiani specialistici. Al di là del Collodi 'minore', importanti nomi per la critica collodiana sono quelli di Ornella Castellani Polidori, che ha curato l'edizione critica delle *Avventure di Pinocchio* (Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983); Fernando Tempesti, che, oltre a moltissimi interventi in riviste e in volumi su questione filologiche e linguistiche riguardanti Collodi, per primo ha studiato l'archivio delle Carte Collodiane presenti nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, ed è inoltre l'autore del fondamentale e antesignano studio *Chi era il Collodi, Com'è fatto Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 5-138; R. Bertacchini, con il fondamentale studio *Collodi narratore*, cit., in cui ha dimostrato la continuità tra il 'Collodi minore' e l'autore del capolavoro *Le avventure di Pinocchio*. Importante

un doppio pregiudizio: da un lato sulla letteratura per l'infanzia, considerata un genere minore; dall'altro sul giornalismo, pensato per lungo tempo come subordinato alla letteratura vera e propria e comunque *altro* da essa, a causa del suo costitutivo carattere effimero, della velocità dei tempi di scrittura e di fruizione degli articoli.² Bisogna anche considerare il particolare tipo di giornalismo in cui si inserisce Collodi, che esplode proprio in quegli anni: il giornalismo umoristico. Questo tipo di giornalismo, come abbiamo visto nella Parte Seconda, unisce l'imitazione della moda lanciata dai *petits journaux* francesi degli anni Trenta alle tecniche sterniane di scrittura, rappresentando dunque la terza via del nostro Ottocento, poco studiata e poco considerata soprattutto a causa del perdurante pregiudizio sulla letteratura umoristica e dell'influenza dell'impostazione idealistica di De Sanctis, il quale aveva letto il nostro Ottocento sulla base del dualismo classicismo-romanticismo, senza considerare spinte centrifughe come appunto quella derivante dall'umorismo.³

Lo scrittore Carlo Lorenzini però non può essere apprezzato né compreso senza considerare la sua attività giornalistica, che lo accompagnerà in tutta la sua parabola intellettuale e creativa – basti pensare che le stesse *Avventure di Pinocchio* vengono pubblicate prima a puntate su un giornale, il «Giornale per i bambini», e solo successivamente in volume –, rappresentando una palestra di stile e un esercizio di partecipazione quotidiana alle vicende italiane. Lo stile verrà infatti largamente influenzato dal supporto giornalistico e dunque dalla velocità dei

anche la mostra *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi* (a cura di G. E. Viola e F. Rovigatti, cit.), in cui sono stati esposti pubblicamente documenti di grande interesse per la ricostruzione del percorso intellettuale del Lorenzini. Per la storia della critica collodiana, si veda R. Bertacchini, *Pinocchio tra due secoli. Breve storia della critica collodiana*, in V. Cappelletti, E. Guagnini, V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 121-164.

² Sul pregiudizio critico intorno al giornalismo, cfr. *supra*, Parte Seconda, nota 56. Daniela Marcheschi aggiunge un'altra ragione alla dimenticanza della critica nei confronti di Collodi: «Il Lorenzini democratico-‘moderato’ senza illusioni, che detta infine un'epigrafe per gli eroici caduti di Saati-Dogali, compie una parabola comune ad altri intellettuali liberal-democratici del Risorgimento e che all'epoca poté sembrare naturale – ma è troppo disincantato e pessimista e non si offre alcun riscatto, non scrive nessun *Primo maggio* (edito solo nel 1980) come capiterà invece al più mediocre Edmondo De Amicis, un minore di cui si sa al contrario tutto e perfino troppo. Così, per una certa superficialità, ammantata anche di un ideologismo talora un po' miope, Carlo Lorenzini è stato relegato fra gli autori felici e contenti – o almeno non difficilmente contentabili – della Toscanina che egli cercò spesso di mettere alla berlina, di sbugiardare irridandone meschinità e piccinerie» (*Per il centenario della morte di Carlo Collodi (1826-1890)*, cit., p. 7).

³ Per il pregiudizio sull'umorismo, per gli studi che contribuiscono a smontarlo e per l'umorismo come 'terza via' cfr. *supra*, Parte Seconda, nota 56 e cap. I, par. 2, *passim*.

ritmi di composizione del pezzo e dalla brevità richiesta dal formato stesso dei fogli, nonché dalla familiarità quotidiana con i meccanismi della scrittura e dell'osservazione della realtà. In questo senso Collodi è anche uno dei primi a rendersi conto e a sfruttare le possibilità offerte dai mezzi di comunicazione di massa al fine di raggiungere un pubblico più ampio per combattere le battaglie risorgimentali (in ambito politico e culturale), percependo quindi l'importanza cruciale del giornale come strumento di dialogo e di lotta. Il giornalismo forse rappresenta «la sua vera vocazione», «pronto com'era alle immediate impressioni, sensibile al visivo, all'estemporaneo».⁴ Non si riuscirebbe a costruire un ritratto integrale dello scrittore, in sostanza, senza considerare il giornalismo,⁵ com'egli stesso suggerisce quando scrive: «sappia che io sono un impiegato governativo, e le poche ore libere che mi lascia l'ufficio, le spendo tutte e scrivere... ai principali giornali della città»⁶ o, in un passo di *Occhi e nasi*: «si nasce poeti, ma non c'è bisogno di nascere giornalisti. Vero è che una volta giornalisti, si muore giornalisti. *Semel abbas, semper abbas*. Il giornalismo è la camicia di Nesso: una volta infilata e messa addosso, non c'è verso di levarselà più».⁷

Per la ricostruzione del ritratto integrale di Collodi – camicia di Nesso compresa – si sono spesi innanzitutto Renato Bertacchini da una parte e Roberto Maini e Pietro Scapecchi dall'altra, sul solco delle cui ricerche critiche e documentarie si è innestato l'importante lavoro critico e archivistico di Daniela Marcheschi,⁸ la quale per prima ha curato una scelta di scritti collodiani pubblicati sui giornali, *Cronache dell'Ottocento*,⁹ insieme al «Meridiano» dedicato alle *Opere* di Collodi – con una bella introduzione, già più volte citata in questa sede, che tiene in grande considerazione il Collodi giornalista e il particolare fenomeno giornalistico al quale egli si trova a partecipare;¹⁰ e una sezione dedicata proprio

⁴ E. Petrini, *Dalla parte del Collodi*, Bologna, Patron, 1984, p. 35.

⁵ Bisogna anche considerare che a quei tempi i confini tra il giornalista e il letterato erano molto sfumati, se non inesistenti. Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, *passim* e in particolare par. 2.

⁶ Zeffirino (quindi Collodi), «Fanfulla», 29 maggio 1871.

⁷ C. Collodi, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero*, in Id., *Opere*, cit., pp. 177-358, p. 224.

⁸ D. Marcheschi, oltre a riportare alla luce alcune opere del Lorenzini per adulti quasi introvabili, corredandole di importanti saggi (*Un romanzo in vapore*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1987; *Macchiette*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1989; *Gli amici di casa*, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 1990; *I ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero*, con una nota di C. A. Madrignani, Palermo, Sellerio, 1989), ha provveduto, attraverso ricerche in archivi e biblioteche italiane, all'analisi critica e alla schedatura di moltissimi interventi giornalistici collodiani, individuandone pseudonimi, riprese e rielaborazioni.

⁹ Pisa, ETS, 1990.

¹⁰ Si tratta di *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit.

agli scritti giornalistici, *Pagine sparse*, con un apparato critico fondamentale per orientarsi nell'attività collodiana e nel *mare magnum* delle pubblicazioni giornalistiche, tra pseudonimi, articoli anonimi e itineranti da un giornale all'altro e dal giornale ai volumi. Marcheschi coordina infine il progetto dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini (attualmente al quarto volume), il quale prevede intere sezioni dedicate agli scritti giornalistici.¹¹

Molto resta ancora da fare: lo scioglimento di altri pseudonimi e l'attribuzione di altri articoli anonimi, una ricognizione sistematica di tutti gli articoli collodiani sparsi nelle diverse riviste (non meno di trecento in totale)¹² attraverso lo spoglio integrale dei giornali ai quali collaborò, per la raccolta e lo studio di questi in relazione con il resto dell'opera collodiana. Naturalmente, si tratta di un lungo e difficile lavoro, necessariamente collettivo, considerando le competenze di vario tipo (critiche, archivistiche, filologiche) da mettere in campo e l'effettiva difficoltà di reperimento dei giornali del tempo.¹³ Il presente studio vuole porsi come un contributo per l'avanzamento dei lavori in questo campo.¹⁴

¹¹ In particolare, il piano editoriale prevede una sezione di articoli di costume nel vol. V, una sezione di articoli di satira politica e testi pubblicistici sparsi nel vol. VI, e un'altra di articoli teatrali e musicali, nel vol. XIII. Il progetto dell'Edizione Nazionale è promosso dalla Fondazione Nazionale Carlo Collodi.

¹² Bisogna infatti considerare non solo i periodici ai quali collaborò più assiduamente, ma anche gli scambi tra i periodici, che talvolta riguardano semplici riprese, altre volte implicano un intenso lavoro di correzione e riscrittura.

¹³ Come abbiamo detto, un consistente aiuto negli ultimi anni è stato fornito comunque dalla digitalizzazione di molti giornali ottocenteschi, ad esempio sulla piattaforma «Internet culturale» (<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>), di cui ci siamo avvalsi per lo spoglio de «Lo Scaramuccia» e del primo «Lampione». Sulle difficoltà relative a questo tipo di studio ci siamo già espressi *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 1.

¹⁴ Segnaliamo di seguito, in ordine cronologico, gli interventi critici sul Collodi giornalista: P. Guarducci, *Collodi e il melodramma ottocentesco*, quaderno n. 4 della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1968; M. J. Minicucci, *Carlo Lorenzini giornalista de «L'Arte»*, «Almanacco italiano 1969», Firenze, Giunti, Bemporad-Marzocco, 1969, pp. 234-244; G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit.; G. De Santi, *Carlo Collodi e l'esperienza del Lampione (1848-1849)*, cit.; S. Desideri, *Collodi giornalista*, in L. Volpicelli, G. Rodari, G. Candeloro et al., *Studi collodiani*, pp. 247-261; R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit.; *Collodi e «la Gazzetta del popolo»: alcuni sondaggi (1861-1867)*, «Copyright 1988-1990», Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 1990; R. Bertacchini, *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 39-71; R. Maini e P. Scapecchi, *Percorso espositivo*, in Ivi, pp. 71-171; C. A. Madrignani, *Collodi cent'anni dopo*, cit.; M. J. Minicucci, *Collodi articolista recensore*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 41 n. s., 1990, pp. 29-63; F. Angelini, *Collodi giornalista e critico teatrale*, «Ariel», 3, 2003, pp. 87-95; D. Marcheschi, *Carlo Collodi critico musicale*. Gioacchino

Dunque, Carlo Lorenzini-giornalista. Meglio, Carlo Lorenzini giornalista umoristico, e quindi narratore, caricaturista, critico teatrale, musicale e letterario, cronista e polemista. *Umorista* anche, se vogliamo, nella contaminazione e compresenza di tutti questi ruoli per una letteratura transgenerica e pluristilistica. Il filo rosso può essere rappresentato dal sincero e coraggioso patriottismo, dall'indipendenza di giudizio, dalla capacità di osservazione, dalla ricca inventiva, dalla fantasia surreale, da una scrittura briosa e con un suo marchio originale fin dai primi pezzi,

Per fare ordine tra la varietà di fogli ai quali lo scrittore collabora, abbiamo suddiviso la sua attività giornalistica in quattro fasi: l'apprendistato e il risorgimentalismo politico (1845-1850), il risorgimentalismo culturale (1850-1858), la svolta annessionistica e la rinascita del «Lampione» (1859-1870), «Il Fanfulla», la disillusione e il «patriottismo indiretto» (1870-1890).

1.1. Prima fase: l'apprendistato giornalistico e il risorgimentalismo politico (1845-1850)

Carlo Lorenzini nasce a Firenze nel 1826 da padre cuoco e madre sarta. Studia al Seminario di Colle Val d'Elsa (tra i migliori in Toscana sul piano culturale a quel tempo) e, grazie all'incoraggiamento dello zio per parte di madre Giuseppe Orzali, completa gli studi presso i Padri Scolopi.¹⁵ Nel 1844, a diciotto anni, dopo aver terminato gli studi, s'impiega in una delle librerie più importanti di Firenze, la libreria Piatti (frequentata, tra gli altri, da Leopardi, Pananti, Giusti, Niccolini), in cui assume anche l'incarico di redigere il bollettino che annuncia i libri in uscita e di fornire un piccolo riassunto per i migliori tra essi. Qui si completa il suo affinamento culturale¹⁶ e politico. Come sottolinea Marcheschi, «è in questi

Rossini e il Risorgimento, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XLVII, 2007, pp. 5-27. Di questi interventi e della preziosa *Cronologia* curata da D. Marcheschi (cit.), ci siamo serviti per riassumere il percorso giornalistico e intellettuale di Collodi.

¹⁵ Per la vita e il percorso intellettuale di Collodi, cfr. R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit.; E. Petrini, *Dalla parte del Collodi*, cit.; B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit.

¹⁶ «La paideia di questo prosatore eclettico e spregiudicato [...] si completa, ora, quasi *en plein air*, in presa diretta con la cultura attiva in Firenze: nel vivo di letture disordinate e di discorsi appassionati, colloquiali, spesso rapidi, nei quali si fronteggiano tutte le esuberanze ideali e tutte le umoralità politiche che agitano il Granducato alla vigilia dei grandi eventi risorgimentali» (B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 14).

anni di fermenti risorgimentali e nazionali, già alimentati dalla cerchia del Viesseux e peraltro non estranei agli Scolopi e all'ambiente della libreria Piatti, che il giovane Carlo matura politicamente; e per sé probabilmente con ardore ideali e spiriti repubblicani».¹⁷

Già a partire da questi anni, tra il 1845 e il 1847, si può ipotizzare una sua collaborazione alla «Rivista», poi «La Rivista di Firenze», un giornale aperto e dinamico di critica artistica, letteraria, teatrale e musicale, diretto in quegli anni da Enrico Montazio. Negli anni della direzione di Leopoldo Cempini, attraverso la mediazione di Carlo Fenzi, il giornale viene influenzato dal pensiero di Mazzini.¹⁸ Considerando che all'interno di esso gli articoli sono quasi tutti firmati poiché si tratta di nomi pressoché tutti conosciuti, seguendo Maini e Scapecchi, si può pensare, per i pochi pezzi non firmati e in particolare per la rubrica *Gran collezione di fiaschi* e per le brevi notizie teatrali, a «una qualche anonima e secondaria attività di collaborazione»¹⁹ di un Lorenzini che muove i primi passi tra le colonne dei giornali.

Ben più importante e questa volta accertata è la collaborazione al settimanale milanese di letteratura, belle arti, teatri e varietà «L'Italia musicale», fondato il 7 luglio 1847 ed edito da Francesco Lucca, «uno dei fogli più importanti all'epoca, per la qualità e la quantità dei temi dibattuti relativamente alle materie da esso prese in esame».²⁰ Tra i collaboratori, Lauro Rossi, Francesco Dall'Ongaro, Giuseppe Rovani, Girolamo Alessandro Biaggi, Emilio Treves, Antonio Ghislanzoni.²¹ Il primo articolo certo di Lorenzini è *L'arpa*, pubblicato su questo giornale il 29 dicembre 1847, ma la collaborazione si fa intensa soprattutto dal 20 settembre 1854 al 19 marzo 1859.

Prima dunque si colloca la partecipazione, con il fratello Paolo e Giulio Piatti, alla I Guerra d'Indipendenza nel Secondo battaglione Fiorentino, combattendo in qualità di volontario nella celeberrima battaglia di Montanara. Una testimonianza della partecipazione e dell'entusiasmo con cui il Lorenzini vive tale esperienza è fornita dalle tre lettere che l'autore scrive a Giuseppe Ajazzi, in cui già appaiono

¹⁷ D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. LXXVI.

¹⁸ G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 61.

¹⁹ R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 11.

²⁰ D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 1076, nota 1.

²¹ Sul giornale, si veda R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 36.

«la precisione dello sguardo, la vivacità e l'immediatezza dello stile»,²² un'«istintiva propensione all'accuratezza e una già felice attitudine a mescolare i modi vigilati e calligrafici con rapidi abbandoni semidialettali e con libere impennate del linguaggio parlato».²³ Tali lettere testimoniano anche un atteggiamento di sfiducia nei confronti del governo e un senso di insoddisfazione rispetto ai diversi filoni della stampa fiorentina del tempo. Per questo motivo probabilmente al ritorno dalla guerra, dopo l'armistizio di Salasco, Collodi partecipa alla fondazione, il 13 luglio 1848, del trisettimanale «Il Lampione», «uno dei più insigni esempi del giornalismo politico-satirico italiano dell'epoca».²⁴ Il periodo, come ricorderemo, è uno di quelli cruciali per la storia del giornalismo: coincide infatti con una grande esplosione di giornali, che in particolare nel Granducato di Toscana si estende dal 17 maggio 1847 (in cui la legge sulla stampa concede ampie libertà di pubblicazione) al 6 maggio 1852 (abolizione dello Statuto), intervallo in cui furono editi più di un centinaio di testate.²⁵ Per «Il Lampione» rimandiamo a quanto detto nella Parte Seconda del presente lavoro (cap. II, par. 1). Ciò che ora ci interessa rimarcare è che il Lorenzini ne diventa il direttore (dopo il proprietario-tipografo Giacinto Tofani) e il maggiore compilatore²⁶ almeno fino al marzo 1849. Si tratta della sua prima esperienza giornalistica importante: «Il Lampione» è il *suo* giornale, già vi si può riconoscere lo stile ritmato e brioso, l'originalità con la quale rielabora gli avvenimenti politici in chiave umoristica, il tono partecipato, la chiarezza della lingua, tutti mezzi attraverso i quali educa il popolo su idee urgenti e fondamentali e rende vicini e familiari situazioni politiche importanti e personaggi potenti, i quali ritornano serialmente allo scopo di smascherare i reali intenti della pantomima politica e della retorica dei ministri. Nel giornale il Lorenzini ha modo di manifestare la sua vocazione verso «la politica allo stato provato, come veniva recepita in quanto costume, modo di vivere quotidiano».²⁷ Nonostante l'anonimia degli articoli, di certo la parte più satirica e mordente – da cui dipende il successo del foglio – va attribuita a lui. Per averne

²² D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. LXXVII. Vamba (pseud. di Luigi Bertelli) scrive che queste lettere «suscitavano entusiasmo per il colorito, per il brio, per la semplicità affettuosa» (*Chiacchiere fiorentine*, «Don Chisciotte della Mancia», 29 ottobre 1890).

²³ B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 16.

²⁴ D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. LXXVIII.

²⁵ Sul profilo giornalistico della Toscana durante il XIX secolo, cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 3.

²⁶ Cfr. G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 63.

²⁷ C. A. Madrignani, *Collodi, il piccolo*, in C. Collodi, *I ragazzi grandi*, cit., pp. 117-130, p. 120.

un'idea si possono rileggere alcuni dei passi citati nella Parte Seconda di questo lavoro,²⁸ a cui aggiungiamo questi due estratti (anonimi, ma attribuiti a Colodi):²⁹

Un nuovo cholera politico ha invaso la penisola. Dai rapporti che ci siamo procurati possiamo dedurre che il morbo per ora non si è manifestato che nelle classi più elevate: noi dunque ci affrettiamo per quanto lo permettono le nostre forze a stendere un cordone sanitario, perché almeno il popolo resti salvo.

Questo cholera di cui parliamo, prende diverso nome secondo i diversi paesi d'Italia, dove si manifesta. In Lombardia per esempio si chiama *peste repubblicana*, negli Stati Pontifici *morbo Austro-gesuitico*, a Napoli *lue borbonica*, in Toscana *diarrea parlamentaria*. Quantunque i nomi siano diversi noi siamo però indotti a credere che il morbo sia uno, e lo stesso per tutti, poiché produce i medesimi effetti da un capo all'altro d'Italia. Gli effetti sono: fiaccona generale — prosciugamento di gola e di tasche — allucinazioni — capo-giri — sogni stranissimi — flogosi pernicioso all'indipendenza — attacco fierissimo all'unità nazionale. [...] Corre voce poi che negli Stati Pontifici, il morbo Austro-gesuitico ci sia portato da certi uccellacci neri non osservati ancora né da Buffon, né da altri più cospicui naturalisti. Questi uccelli di rapina che si pascono di cadaveri è probabile che abbiano infestata l'aria, dicesi però che ora si sta organizzando un Comitato che s'incarica di fabbricare una gran rete, per fare una retata di tutto questo selvaggiume pernicioso.³⁰

Si diceva una volta *Musica e Poesia nacquer sorelle* – Oggi non è più vero perché son divenute sorelle la *Musica* e la *Politica*. Ne volete una prova? Eccovene dieci. La politica, come sapete, ha le sue *note* come la musica. Anche in politica *si stuona*, e lo sa Luigi Filippo, quantunque fosse un *soprano assoluto* [...] Cavaignac, come sapete, canta da un pezzo in qua in *fa-mi-re* – e Luigi Napoleone risponde in *mi-re-sol* – Non so però come la Repubblica sia contenta di queste fantasie e si sia disposta a rispondere in – *si*. A Torino il Ministero, quando si tratti di guerra, eseguisce un *Adagio*, e quando l'opposizione entra nell'affare delle *trattative*, allora il Ministero, a cui non piace questo *motivo*, risponde sempre con una *Cabaletta*. Intanto l'Italia grida che vuole la guerra, e facendo ciò eseguisce un *a solo*, perché Carl'Alberto non è disposto a fare l'accompagnamento.³¹

²⁸ Cap. II, par. 1.1 e 1.2.

²⁹ L'attribuzione è condotta sulla base della presenza di temi tipicamente collodiani e per ragioni stilistiche: cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 983, nota 111, e p. 1098, nota 2.

³⁰ *Un nuovo cholera politico*, «Il Lampione», 26 luglio 1848.

³¹ *Musica e politica*, «Il Lampione», 17 novembre 1848.

Si possono notare la contaminazione umoristica tra ambiti, il contrasto alto-basso e l'indugio nel basso-materiale, la parodia della storia naturale e il riferimento a Buffon.

Lorenzini esibisce il suo patriottismo, si rivolge al popolo e gli trasmette coraggio, insistendo sull'urgenza degli obiettivi di unità e indipendenza italiana. Si batte per il progresso politico e il miglioramento materiale e spirituale del popolo, appoggiando ad esempio riforme che potenzino l'assistenza pubblica o che rendano più agevole l'accesso al credito per lavoratori, artigiani e piccoli commercianti. A quest'altezza, si può parlare di un Lorenzini democratico e repubblicano in senso generale (egli non si incanala, così come l'intera redazione del giornale, in un indirizzo politico preciso), vicino a Guerrazzi nel momento della sua presa di potere, non certo «mazziniano sfegatato»³² come lo definisce Ferdinando Martini – peraltro smentito da tutta la critica – ma indirettamente influenzato dal mazzinianesimo, come più realisticamente suggerisce Candeloro.³³ Piuttosto il giornale si attesta su un generale indirizzo democratico e su posizioni di indipendentismo laico con punte di antifemminismo, anticomunismo e anticlericalismo.³⁴ Ciò che preme è la lotta contro i vani estremisti, i passatisti, i codini, i falsi volontari, gli inetti, gli egoisti, tutti coloro che remano contro il raggiungimento dell'Italia una e libera dallo straniero. La priorità, come abbiamo osservato nei

³² F. Martini, *Confessioni e ricordi*, cit., p. 169. La testimonianza di Martini è stata da più parti ridimensionata anche considerando la tipologia dell'opera in cui essa si inserisce: si tratta di suggestive memorie della Firenze granducale in cui però prevale troppo spesso la prospettiva soggettiva dell'autore, non sempre neutrale e oggettivo nel giudizio. Bisogna anche considerare che Martini, classe 1841, è molto più giovane rispetto a Collodi, quindi non sempre le notizie che fornisce su di lui sono attendibili.

³³ L'adesione alle idee democratiche «fu e rimase formulata in termini generali, in parte derivati in modo indiretto da Mazzini e in parte recepiti dall'atmosfera politica del '48; non si concretò in un impegno implicante l'adesione ad un partito o ad un'organizzazione cospirativa di alcun genere» (G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 68). Bisogna inoltre tenere presente che il movimento democratico toscano nel '48, forza emergente del movimento nazionale, era fortemente composito dal punto di vista ideologico: i democratici erano divisi in pochi mazziniani 'puri'; sparsi gruppi che si rifacevano parzialmente al programma di Mazzini, ma più propensi ad accelerare tempi e modi dell'azione; un gruppo di riformisti pisani che si richiamava alle posizioni di Montanelli; un altro gruppo che faceva capo a Guerrazzi, progressivamente lontano da Mazzini in vista di un'idea di convergenza d'interessi tra gruppi popolari e dinastia (cfr. G. Paolini, *Il mazzinianesimo di Carlo Lorenzini: una questione mal posta*, in C. Ceccuti e I. Fontana, a cura di, *Carlo Lorenzini dal Risorgimento all'Unità*, Firenze, Associazione Culturale Pinocchio di Carlo Lorenzini, 2011, pp. 59-69).

³⁴ Sulle diverse posizioni politiche che la prima serie del giornale assume in relazione ai vari eventi, cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.1

paragrafi dedicati alla descrizione del giornale, è l'incoraggiamento all'azione insurrezionale, sentita come punto d'arrivo non più differibile.³⁵

Il giornale interrompe le pubblicazioni l'11 aprile 1849, quando si diffonde la notizia del ritorno del granduca.

1.2. Seconda fase: il risorgimentalismo culturale (1850-1858)

Come abbiamo visto, dopo la repressione granducale in Toscana si verifica un arresto della produzione di giornali fino al 1850, data a partire dalla quale si riscontra invece una nuova forte fioritura. Grande successo raggiunge in questi anni proprio il filone del 'giornalismo umoristico': sorgono infatti in maniera molto rapida una grande quantità di giornali umoristici molto simili tra loro, purtroppo non sempre con alti risultati.³⁶ Tra le eccezioni, il giornalismo di Lorenzini – «esperto, seriamente disponibile, stimato, un'autorità in materia di teatri a Firenze, a Bologna, a Milano» –³⁷ che in questo periodo alterna l'attività giornalistica a quella teatrale. Proprio per il diverso clima politico (siamo alla Restaurazione: Leopoldo II revoca le riforme e abolisce lo Statuto, incoraggiato e sorretto dagli austriaci) e quindi per la maggiore pressione della censura, il giornalismo si fa più innocuo, il risorgimentalismo di Lorenzini diventa culturale. In quest'arco temporale il giornalista pubblica anche le sue prime opere narrative, sempre sotto il segno della scrittura sterniana e della transgenericità: *Un romanzo in vapore* (1856), un'opera a metà tra guida e romanzo, pensata come intrattenimento dei viaggiatori ferroviari; e *I misteri di Firenze* (1857), un antiromanzo sociale pubblicato proprio quando in Italia il romanzo sociale è ancora in fase di costruzione e sviluppo. Sono anche gli anni più spensierati di Collodi, tra incontri

³⁵ Secondo B. Traversetti questo tratto va «a tutto svantaggio della sottigliezza analitica e delle distinzioni di campo all'interno dell'aggrovigliato, spesso confuso pensiero sociale quarantottesco; seguendo, in questo, l'urgere di evidenti priorità, ma anche inclinando al diffuso e illusorio stato d'animo che circola nella coscienza di molto patriottismo risorgimentale: la fiduciosa certezza, cioè, che tutti i nodi relativi alla società nazionale, alla sua migliore forma di governo, alla drammatica disparità fra le sue regioni geografiche e le sue classi, possano trovare successo e quasi catartico scioglimento dopo la avvenuta edificazione dello stato unitario» (*Introduzione a Collodi*, cit., pp. 22-23).

³⁶ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 1 e 3.

³⁷ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 50.

amorosi e trasgressioni al tavolo da gioco,³⁸ «anni di vera e propria scapigliatura»³⁹ trascorsi al Caffè Elvetichino⁴⁰ e al Caffè Michelangelo in compagnia degli amici scanzonati e *bohémiens*, il primo nucleo del gruppo dei macchiaioli – tra cui Telemaco Signorini e Angelo Tricca – tra scherzi, canzonature e caricature, scritte e visive,⁴¹ nate dal compiaciuto e curioso esercizio dell’osservazione della vita quotidiana. Nel racconto di Bertacchini, «S’agita e ride e parla [...] una folla variopinta di attori girovaghi, cantastorie di piazza, “virtuosi” in bolletta, fini dicitori con e senza voce, saltimbanchi, prestigiatori, tutto un ceto di *amuseurs* improvvisati e miseri, verso i quali il nostro Collodi si sente attratto da una forte carica di simpatia».⁴² Collodi si lega al primo gruppo dei macchiaioli, quello con tratti più scapigliati: a loro si sente vicino per la lotta contro l’accademismo, a favore della libertà e della spregiudicatezza espressiva.

Il fermento di questi anni si traduce altresì nell’intensa attività giornalistica, espressa in articoli fortemente unitari per costanza di temi e obiettivi.

In particolare, Lorenzini scrive su «L’Arte», giornale artistico, letterario, teatrale fondato a Firenze nel 1851. Tra i collaboratori segnaliamo: Leopoldo Cempini, Alessandro Ademollo, Napoleone Giotti, Celestino Bianchi, Tommaso Gherardi Del Testa, Giacomo Servadio, Leopoldo Bruzzi, Aristodemo Cecchi. Lorenzini vi pubblica, nel 1853, 15 articoli firmati Carlo L... (con numero di puntini variabile): si tratta perlopiù di cronache in tono umoristico sui divertimenti dei fiorentini, sempre nel suo tipico spirito brioso. L’autore collabora al giornale fino al sorgere di contrasti con la redazione intorno al dibattito sul romanzo,⁴³ risalenti

³⁸ Come abbiamo già osservato, continuo suo avversario al tavolo di gioco è Girolamo Pagliano, che diventa quasi da subito uno dei bersagli caricaturali preferiti da Collodi (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.2, nota 520).

³⁹ F. Del Beccaro, *L’uomo Collodi*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 413-422, p. 416.

⁴⁰ Anche questo caffè, come il Michelangelo, è dominato dagli artisti fiorentini, «tutta gente allegra, spensierata, italianissima, pronta di lingua e, capitando il bisogno, anche di mano» (R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 82).

⁴¹ Tra gli amici stravaganti e burloni, ricordiamo Poldo Montucchielli, «il più fine osservatore degli idiotismi fiorentini [...], narratore della campagna militare combattuta in Lombardia» (Ivi, p. 89); Guglielmo Pampana, la cui «faceta scurrilità» rappresentava un «piacevole argomento di conversazione al Caffè Michelangelo» (Ivi, p. 90); e Angelo Tricca, con i suoi frequenti scherzi. Una bella testimonianza di questo clima ci è fornita da T. Signorini, *Caricaturisti e caricaturati al “Caffè Michelangiolo”*, cit.

⁴² R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 91.

⁴³ In particolare, viene pubblicato un articolo tratto dalla «Revue des Deux Mondes» ad opera di Perréus, *Il romanzo e i romanzieri in Italia*, in cui si critica il romanzo storico e quello

all'ottobre 1853, quando diventa direttore dello «Scaramuccia», giornale teatrale, poi, dal 3 febbraio 1854, omnibus, voluto dall'impresario Antonio Lanari e fondato proprio da Lorenzini il 1 novembre 1853. Per la descrizione del giornale rimandiamo a quanto detto nella Parte Seconda di questo lavoro.⁴⁴ Per quanto riguarda il Lorenzini, c'è da dire che all'interno del giornale, sempre nel suo stile vivace e nella sua lingua chiara e immediata, recensisce spettacoli musicali e teatrali, libri, scrive dialoghi umoristici, divagazioni su fatti minimi, raccontini caricaturali e fisiologie. Nel nome di un alto e civico ideale letterario e artistico in generale, conduce importanti polemiche – di cui invitiamo a rileggere gli estratti citati nel paragrafo dedicato al giornale:⁴⁵ contro il Prati, contro il romanzo sociale e il romanzo storico, contro il critico Jules Janin e in difesa dell'Alfieri.

«Lo Scaramuccia» lo consacra giornalista a tempo pieno e si può dunque definire come la seconda esperienza giornalistica importante di Carlo Lorenzini (che qui firma i pezzi come Carlo L..., L..., C. L., Scaramuccia, Diavoletto, Bel-fagor, oltre che con il nome completo) dopo «Il Lampione», tanto che anche questo diventerà il *suo* giornale. Lorenzini infatti, grazie all'aiuto finanziario dello zio Lorenzo Lorenzini, lo acquista il 31 marzo 1855 e ne diventa il principale compilatore.⁴⁶ Alla fine dell'anno 1855 la proprietà passa agli impresari Somigli e Chiari e il 26 aprile 1856 – probabilmente perché in quel periodo Lorenzini sta preparando il dramma *Gli amici di casa* – la direzione viene trasferita a Gennaro Marini (pseudonimo di Aristodemo Cecchi), e il giornale perderà molto in vivacità, mordente, varietà, originalità.

Negli stessi anni dello «Scaramuccia», il Lorenzini collabora forse anche al foglio umoristico letterario e teatrale lucchese «La Scena», compilato e diretto da Francesco Bertini dal 21 novembre 1853 al 27 aprile 1855. Probabilmente si tratta

‘politico’ di Guerrazzi per l'eccesso di retorica, mentre si dichiara la preferenza per il romanzo di costumi rappresentato da Giulio Carcano. Collodi si rende conto dei limiti di tutti e tre questi romanzi; per lui la via nuova per il romanzo deve coincidere con quella umoristica, quindi «fare del romanzo senza farlo appunto... in quanto, così satireggiava una realtà chiusa e corrotta, una letteratura minore appagata di sé o addirittura convinta di non esserlo» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 903, nota 97).

⁴⁴ Cap. II, par. 2.

⁴⁵ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2.

⁴⁶ Un fatto rilevante è che Lorenzini fonda e dirige il giornale in qualità di giornalista, visto che in molti casi a fondare i giornali erano avvocati e possidenti.

di una collaborazione indiretta fondata su uno scambio di notizie tra questo giornale e «Lo Scaramuccia», vista la ripresa da quest'ultimo di molte notizie e cronache teatrali.⁴⁷

Già abbiamo accennato alla collaborazione di Lorenzini a «L'Italia Musicale», fitta soprattutto dal 20 settembre 1854 al 19 marzo 1859. È una collaborazione importante se consideriamo che i suoi articoli sono spesso in prima pagina (frequentemente firmati C. L.). Si tratta principalmente di corrispondenze fiorentine riguardanti i resoconti dell'attività teatrale, musicale e letteraria, spesso intrecciati a divagazioni, profili di prime donne e ballerini, raccontini, che uniscono spesso, sempre alla maniera sterniana, il dato narrativo a quello riflessivo. Inoltre, anche per questo giornale è frequente lo scambio di notizie con «Lo Scaramuccia». Le linee guida programmatiche del giornale ribadite dal proprietario Francesco Lucca all'inizio del sesto anno (1854) sembrano proprio corrispondere alle idee spesso ribadite da Lorenzini in fatto di critica e di scrittura in generale: «far abolire la vecchia commedia delle “convenienze teatrali” e sostituire al linguaggio mendace divenuto quasi una moneta nominale di convenzione, un parlare schietto e franco piuttosto intemperante per severità, che per indulgenza».

Il primo gennaio 1856 Lorenzini inizia la collaborazione a «La Lente», giornale umoristico fondato e diretto da Bartolomeo Fiani e in seguito (verso la fine del 1857) da Cesare Tellini; il programma si può inscrivere nella linea riformista d'ascendenze illuministiche del moderatismo toscano. Proprio con il primo articolo pubblicato su questo giornale dal Nostro, *Coda al Programma della Lente*, nasce Collodi, lo pseudonimo tratto dal paese d'origine della madre che il Lorenzini poi preferirà a tutti gli altri, quello a cui è legata la sua fama. Possiamo leggere un estratto dalla *Coda al Programma* per esemplificare la scioltezza conversabile della sua scrittura, le provocazioni ai lettori e il modo in cui riesce a vivacizzare generi giornalistici, giocando anche con la lingua (in questo caso fornisce un'etimologia fantastica in senso satirico):

La Lente fu preceduta da un programma, lo che era nelle regole: perché un giornale senza programma, è una donna senza capelli, un pranzo senza sciampagna, un

⁴⁷ Come documentano R. Maini e P. Scapecchi (*Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 14), il nome di Lorenzini appare nel frontespizio stampato dalla tipografia Balatresi per rilegare la collezione completa del giornale, ma, a parte la presentazione di *Un sonetto inedito di G. B. Niccolini dettato il 29 dicembre 1853* (nel numero del 29 febbraio 1854) – ripreso tra l'altro dal numero del 17 febbraio 1854 de «Lo Scaramuccia» – non si registra nessun altro articolo a firma Lorenzini, anche se bisogna considerare che quasi tutti gli articoli sono firmati con pseudonimi.

lion... senza debiti. Molti credono che il Programma sia una futilità: ma non è vero. Il Programma è fatto apposta per promettere tutte quelle cose che non siamo disposti a mantenere. [...]

Tutt'uomo che scrive, suppone sempre una vittima, un paziente, un giob che lo legga. Io vado più in là: io suppongo un lettore che sappia leggere. Forse l'ipotesi è ardita; ma, in compenso, il lettore potrà supporre che io non sappia scrivere, e così le partite resteranno alla pari.

Un lettore che sa leggere, conosce necessariamente la lingua greca: per conseguenza non può ignorare che il vocabolo – *programma* – è un buonissimo suddito di S. M. Ellenica il Re Ottone.⁴⁸

Cosa significa *Programma*?... il vocabolo programma (cheché ne dicano i pedanti) tradotto nel vernacolo fiorentino significa – *Gabbamatti* – e deriva da *Pro* (gabb) e *gramma* (matti). Pigliate il Vocabolario greco-italiano, per uso delle persone che sanno intendere, e vedrete che non vi metto in mezzo.⁴⁹

Oltre ai due articoli siglati Collodi, in questo giornale lo scrittore si firma anche ZZTZZ, collaborandovi intensamente soprattutto tra la fine del 1857 e la metà del 1858. Anche su «La Lente» egli riveste un ruolo di primo piano, stando alle testimonianze di Yorick (Pier Cocoluto Ferrigni), il quale dichiara che Lorenzini rivedeva le sue *Punture di spillo* (la rubrica curata appunto da Yorick), prima che queste venissero pubblicate. Tra i collaboratori si segnala anche il giovane Ferdinando Martini, con lo pseudonimo di Scacciapensieri, anch'egli molto influenzato in questo periodo dallo stile già così caratteristico del Lorenzini. In questo giornale compaiono anche tre caricature di Collodi, da una delle quali Maini e Scapecchi hanno tratto ulteriori elementi – oltre a ragioni contenutistiche e stilistiche – per lo scioglimento dello pseudonimo ZZTZZ. Si tratta di *Fotografia dei redattori della Lente*, quasi sicuramente attribuibile a Leopoldo Cipriani (che si firmava LC o Morvidino).⁵⁰

Sempre stando alla testimonianza di Yorick, pare che in questo periodo il Lorenzini abbia collaborato anche al «Carlo Goldoni», giornale drammatico nato il 12 settembre 1858 sotto la direzione di Cesare Calvi.

⁴⁸ Ottone I (1815-1867), re della Grecia, dopo un'insurrezione popolare, è costretto ad abdicare nel 1862.

⁴⁹ «La Lente», 1 gennaio 1856.

⁵⁰ Cfr. R. Maini e P. Scapecchi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., pp. 25-26.

In questi articoli fortemente unitari, nonostante le proibizioni della censura, è sempre teso, Collodi, verso la ricostruzione (letteraria, artistica, musicale, teatrale),⁵¹ dimostrando passione, competenza, attenzione nello svolgimento della critica. Il Lorenzini si fa osservatore, critico della giornata, dotato di una «notevole *sensiblerie* storica, vigilata da una sorta di estrosa e preveggenza facilità di interpretare, se non proprio di correggere, i movimenti dell'opinione pubblica, di individuarne le fasi salienti e i punti morti, di cogliere le vanità fragili e fatue nascoste dietro i velleitari propositi di troppi "artisti" della politica e della letteratura»:⁵²

[...] anche nelle note e nei rilievi più paradossali, nella stessa interferenza fortuita e spesso provvisoria degli argomenti, in certi articoli eccentrici in apparenza, distratti dietro il filo avventuroso dello sfruttamento satirico, oppure affidati rapidamente alla vena immediata della rivalsa polemica, la divagazione critico umoristica collo-diana scopre in genere un suo attaglio con la vita, una sua attendibile rispondenza con le condizioni della realtà strettamente attuale.⁵³

La satira si trasforma dunque da politica a satira di costume. Lo scrittore-giornalista «avverte le inquietanti infiltrazioni legate ai nuovi comportamenti che dalla sfera politica arrivano al piccolo mondo della città e della famiglia. Egli [...] ritrae un microcosmo pullulante di persone e atteggiamenti di risibile miseria – buffe ambizioni».⁵⁴ Collodi si fa fine osservatore dei costumi e del loro cambiamento, soprattutto tramite articoli satirici, dialoghi umoristici e caricature, in cui disegna i nuovi tipi, le nuove deprecabili manie, le mode di una società credulona e senza ideali, che si sta evolvendo (meglio, involvendo) verso la danza

⁵¹ Tra l'altro, Collodi prova a offrire il suo personale contributo alla ricostruzione del teatro italiano con cinque commedie originali: *Gli amici di casa* (1856), *La coscienza e l'impiego* (1861 circa), *Antonietta Buontalenti* (1867-1871 circa), *L'onore del marito* (1870 o 1872) e *I ragazzi grandi* (1873). Anch'esse sono volte allo smascheramento della società italiana del tempo: contro i vecchi privilegi dei ceti dominanti legati al mondo agrario e bottegaio, Lorenzini auspicerebbe uno svecchiamento attraverso la costruzione di una borghesia imprenditoriale che guidi l'Italia del suo tempo verso una sostanziale modernità. Sull'argomento cfr. D. Marcheschi, *Il teatro di Carlo Collodi*, in C. Collodi, *Gli amici di casa*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 5-54. Ricordiamo, inoltre, che Lorenzini viene nominato, il 25 febbraio 1860, aggregato nella Commissione di Censura Teatrale.

⁵² R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 56.

⁵³ Ivi, pp. 55-56.

⁵⁴ C. A. Madrignani, *Collodi, cent'anni dopo*, cit., p. 104.

delle ipocrisie, dell'apparenza, delle vacue vanità e dei torbidi egoismi. Ad esempio, nell'intento di fornire un resoconto dei giochi di prestigio tenutisi al Teatro del Cocomero, l'autore si batte contro le mode credulone con irresistibili scenette comiche. Da notare anche la stoccata finale ai cani-cantanti, in più occasioni bersagliati:⁵⁵

I prestigiatori non godono tutta la mia simpatia per più motivi; primieramente perché cominciano subito col chiedervi qualche cosa: – il cappello, l'anello, l'orologio, e occorrendo anche il vostro porta-monete. E se per caso, sotto un urto istantaneo di gentilezza, voi stendete il braccio per offrire al prestigiatore l'oggetto che vi ha domandato, esso fa vista di non accorgersene, e accetta quello che gli presenta il vostro vicino. Per cui, voi correte il rischio di restare con un braccio per aria, in faccia al pubblico: posizione non troppo seria per un uomo che curi la propria dignità. [...] Poi si passa al giouco dei *commestibili*. Non conosco prestigiatore il quale a un certo punto della serata non getti dei confetti alla vorace platea o non stappi del bordeaux o dello Sciampagna (salva verificaione) a beneficio delle aride uogle del colto quanto rispettabile pubblico. [...] Non sarebbe mal fatto che anche gli artisti di canto accettassero l'esempio dei prestigiatori, e si presentassero sul palco-scenico con le tasche fornite di confetti, e di altre *bombonerie* più o meno *inamidate*. Così quando un *alamiré* di petto, quando un *sol* baritonale, quando un *fa* di basso profondo, si convertissero agli orecchi del pubblico in tante *stecche* non troppo *gradevoli né omogenee*, l'artista non dovrebbe far altro che prendere un pugno di *confetti parlanti*, e gettarli in faccia al pubblico che sta per fischiare. Il pubblico è come *Cerberò*; esso cede alle attrattive dello zucchero, specialmente quando lo zucchero prende la forma ovale di un *confetto parlante*.⁵⁶

A questi divertiti resoconti si alternano le numerose canzonature dirette al matrimonio borghese, alla donna in generale, agli ozi dei dandy, al conservatorismo di alcuni ceti.

Un altro gruppo di articoli riguarda coraggiose prese di posizione e mordenti polemiche artistiche o musicali. Nella concezione dell'autore è necessario un avvicinamento serio all'arte, che infatti, in tutte le sue forme, si trova ad assumere una funzione educativa attraverso l'esercizio del vero: «la nozione del fatto artistico resta intesa nel senso di conoscenza e recupero di una contemporanea realtà

⁵⁵ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2 e cap. III, par. 2.2, *passim*.

⁵⁶ *I giuochi di prestigio*, «Lo Scaramuccia», 7 marzo 1854. Oltre ai giochi di prestigio e al magnetismo, Collodi satireggia spesso le nuove mode, come la frenologia. Lo vedremo nel prossimo capitolo, dedicato alle sue fisiologie.

spirituale degli Italiani, da riportare ogni volta al livello di dignità civile raggiunta dalle passate generazioni». ⁵⁷

In ambito musicale, nella prima fase Collodi si dedica a recensioni e segnalazioni degli spettacoli dei più importanti teatri fiorentini, nella sua solita forma discorsiva «in cui la cultura è celata dentro l'aneddoto e dentro l'esempio, che non nascondono però preferenze e giudizi»; ⁵⁸ nella seconda fase (dal 1854) si volge verso la critica militante: il teatro diventa molte volte anche uno spunto per la critica sociale, in funzione della riflessione del pubblico sull'evoluzione delle relazioni sociali. L'autore si consacrerà comunque intensamente alla critica musicale fino agli anni Sessanta. La forte attenzione al melodramma va spiegata pensando alla centralità di tale forma artistica nella cultura ottocentesca, forse l'unico genere artistico davvero popolare in Italia: esso riusciva infatti a riunire i sentimenti e i valori collettivi dell'Italia tutta, facendo convergere le diverse culture e classi sociali. Per questo motivo, Collodi vuole che il melodramma venga perfezionato: si batte dunque contro l'idolatria di cantanti e prime donne di basso livello, perpetuata da un gran numero di testate contemporanee; ⁵⁹ vuole, inoltre, un maggiore equilibrio tra musica e poesia, senza che un elemento prevalga sull'altro, come accade spesso a causa dell'istrionismo di alcuni cantanti e a svantaggio dell'azione. Anche per questo l'autore critica spesso Verdi, ⁶⁰ prediligendogli invece Rossini, il quale con Collodi ha in comune «un talento parodico, un fraseggiare rapido, un occhio attento a decostruire il mondo, fino al *nonsense* non solo verbale ma esistenziale». ⁶¹ Ancora, Lorenzini combatte a favore della centralità dell'esecutore, per la serietà e la professionalità di tutte le figure del teatro (autore di prosa, musicista, librettista), nel nome di un'unità dei teatri italiani che si faccia luminosa anticipazione dell'unità politica. ⁶² Seguendo Bertacchini: «In tempi di grossolane curiosità e manie esterofile, il Lorenzini tende a salvaguar-

⁵⁷ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 66.

⁵⁸ F. Angelini, *Collodi giornalista e critico teatrale*, cit., p. 90.

⁵⁹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2 e cap. III, par. 2.2, *passim*.

⁶⁰ In nome di un conservatorismo classicista, il Lorenzini inoltre non apprezza le profonde innovazioni nei temi e nella psicologia introdotte da Verdi. Gli riconosce però il «rigoglio sovrabbondante di una fantasia di prim'ordine!» (*Ernani. Corrispondenza di Firenze*, «l'Italia Musicale», 6 gennaio 1858). Per gli articoli critici di Collodi su Verdi, cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 1077, nota 6.

⁶¹ F. Angelini, *Collodi giornalista e critico teatrale*, cit., p. 89.

⁶² Cfr. *Ibidem*.

dare il vero, autentico melodramma italiano; vuole che venga sostituito un minimo di dignità letteraria agli avviliti libretti. Denuncia i guitti e le compagnie girovaghe [...] nel militante auspicio di un “risorgimento” del teatro in Italia». ⁶³

A livello letterario, Collodi combatte i generi alla moda e non adatti all’ancora provinciale mondo fiorentino (ad esempio, il genere dei *Misteri*, inaugurato dal francese Eugène Sue) ⁶⁴ e si scaglia violentemente contro il languido tardoromanticismo, rappresentato emblematicamente da Prati. Per Lorenzini, la nuova via per il romanzo deve coincidere con quella umoristica, come dimostreranno le sue prove narrative.

Si tratta, insomma, di un Lorenzini ‘risorgimentale’ anche nelle arti, nella letteratura, nella musica, nei costumi, fedele a quei «valori etico/civili sentiti ancora e sempre come necessari alla costruzione, rimandata ma non rassegnata, di una comune patria italiana». ⁶⁵

1.3. Terza fase: la svolta annessionistica e la rinascita del «Lampione» (1859-1870)

Nel 1859 Collodi si arruola volontario per la seconda volta, al fine di partecipare in qualità di soldato semplice alla II Guerra d’Indipendenza nelle file del Reggimento Sardo dei Cavalleggeri di Novara, tra l’altro falsificando la data di nascita in modo da poter combattere proprio in quel gruppo. Anche la scelta di tale corpo di combattimento può essere un indice dell’evoluzione del suo pensiero politico, progressivamente più vicino all’annessionismo e lontano dal giovanile fervore repubblicano. ⁶⁶ Collodi comprende infatti, come molti democratici

⁶³ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 50. A difesa di un teatro di tradizione nazionale e contro le mode straniere, Lorenzini si scaglia ad esempio contro *Il Profeta* di Meyerbeer e a difesa di Rossini, entrando in polemica con Brofferio e contrastando l’entusiasmo della maggior parte dei critici.

⁶⁴ Uno dei primi esempi del romanzo sociale fiorentino, elaborato sul modello francese di Sue, è rappresentato dal *Beppe Arpia* di Paolo Emiliani Giudici, che fonda il suo intreccio su un fatto di cronaca che aveva suscitato scandalo. Sulla moda del romanzo sociale e dei *Misteri* in Italia (sulla scorta del modello dei *Mistères de Paris* di É. Sue), cfr. R. Randaccio, *Introduzione* a C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., pp. 201-222, pp. 202-207.

⁶⁵ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 51.

⁶⁶ Lorenzini, infatti, si attribuisce 25 anni anziché 33 per poter rientrare senza problemi nei Cavalleggeri di Novara, un gruppo quasi elitario e dalle forti connotazioni sabaude. Avrebbe, senza falsificazioni di sorta, potuto militare nel corpo dei Cacciatori delle Alpi guidato da Garibaldi, ampiamente formato da soldati più in là con gli anni o più vicini alle idee democratico-

di allora, che «l'alternativa repubblicana non era concretamente attuabile e [...] che la prospettiva autonomista e federalista era pericolosa per l'indipendenza nazionale, a cui egli aveva sempre creduto».⁶⁷

Nell'agosto del 1859, quando viene messo in congedo per fine ferma, lo scrittore risulta tra i primi collaboratori del giornale moderato fiorentino «La Nazione», fondato da Piero Puccioni, Carlo Fenzi (volontario a Curtatone) e Leopoldo Cempini (volontario a Montanara) per volontà di Bettino Ricasoli, il quale a quel tempo era il capo del Governo Provvisorio Toscano⁶⁸ e che, durante l'umiliante situazione descritta dagli accordi di Villafranca, voleva fortemente ribadire la volontà della Toscana di far parte di un'Italia unita e indipendente guidata dal re Vittorio Emanuele II. Al giornale Collodi viene chiamato a collaborare, a partire dal 23 novembre 1859, in qualità di cronista settimanale, dunque per scrivere le notizie più importanti della settimana su arte, teatro, letteratura, esclusa la politica. Di fatto, però, nelle sue *Appendici*, Lorenzini valica spesso i confini della cronaca innocua, fino a toccare le sponde della politica.

Dalle colonne di questo giornale annuncia entusiasticamente l'esito positivo del plebiscito a favore dell'annessione al Piemonte:

Osanna! Finalmente ci siamo contati! Non più scuse, non più sconce finzioni; non più insinuazioni maligne. I due partiti si sono divisi l'uno dall'altro, come si divide l'acqua dall'olio; di qua gl'Italiani, di là i Separatisti. Finalmente questa minuziosità faziosa, turbolenta, sovversiva, che pareva dovesse sorpassare appena la ventina, ha presentato la cifra complessiva di 366.571! [...] La votazione del popolo toscano è stata quella d'un popolo libero, che liberamente dispone di sé e delle sorti del suo paese.⁶⁹

mazziniane (cfr. G. Paolini, *Il mazzinianesimo di Carlo Lorenzini*, cit.). È probabile, inoltre, che in questi anni il Lorenzini si avvicini alla Società Nazionale, attiva a Firenze sotto la guida del marchese Ferdinando Bartolommei e il cui motto era «Italia e Vittorio Emanuele».

⁶⁷ G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 71. In questo senso, la parabola politica di Collodi dal '48 al '60, rappresenta «un caso tipico di quell'assorbimento "molecolare" dei democratici da parte dei moderati negli anni decisivi del Risorgimento e nei primi tempi dopo l'Unità, su cui a suo tempo Antonio Gramsci richiamò l'attenzione dei politici e degli studiosi» (Ivi, p. 73).

⁶⁸ Questo si era formato a seguito della rivoluzione pacifica toscana del 27 aprile 1859, terminata con la fuga del Granduca Leopoldo II di Lorena.

⁶⁹ *La notte del giovedì (15 marzo 1860)*, «La Nazione», 18 marzo 1860.

Questa decisa svolta verso l'idea annessionistica viene ribadita dal Lorenzini anche nell'opuscolo-palinodia *Il Sig. Albèri ha ragione* (uscito prima del 28 dicembre 1859), commissionatogli da Vincenzo Salvagnoli (amico autorevole del barone Ricasoli) e Celestino Bianchi (segretario del Governo), al fine di rispondere allo scritto di Eugenio Albèri, *La politica napoleonica e quella del governo toscano*,⁷⁰ in cui l'autore si scagliava violentemente contro il partito unitario e la politica filosabauda sostenuta da Ricasoli e dal Governo Provvisorio.

Nell'*Appendice* a «La Nazione» del 1 maggio 1860 viene annunciata la prossima pubblicazione di due giornali: «L'Italia», compilato dal Montanelli e dall'Albèri (dunque con indirizzo federativo e separatista); e la ripresa de «Il Lampione», che segna, per il Lorenzini, l'attraversamento dell'iniziale posizione repubblicana verso l'ormai sicura fede annessionistica. Il primo giornale di Collodi – che rappresenta la sua prima importante esperienza come cronista irriverente e direttore di giornale – risorge con la provocatoria indicazione di data «1849-1860», per rimarcare quindi la continuità con l'esperienza passata nel segno di un inalterato risorgimentalismo e di un mai sopito spirito patriottico. A conferma di ciò, si potrebbe rileggere l'editoriale del primo numero, da noi citato nel paragrafo dedicato alla descrizione del «Lampione».⁷¹ Lorenzini è il fondatore, direttore e maggiore compilatore del giornale fino al 28 marzo 1861, quando la direzione-compilazione passa ad Angelo Dolfi. Qualche volta l'autore si firma, nel tempo della sua direzione, *Il Lampione*, *Io Lampione Primo*, *Il L...*

La caratteristica *verve* del giornale risulta raddoppiata, lo stile più maturo – Collodi ha ormai alle spalle un decennio di attività pubblicistica quasi giornaliera – e lo si evince soprattutto dal confronto con gli articoli posti in prima pagina: nella prima serie volti esclusivamente alla cronaca politica, adesso – con uno stile molto più spigliato e fluido – più aperti alle divagazioni, alle contaminazioni di generi, ai dialoghi. In generale i dialoghi sono molto più presenti in questo secondo «Lampione», in accordo con un'identica tendenza che Collodi manifesta nelle opere in volume – anche se è molto più probabile che il passaggio della tendenza sia avvenuto dal giornale al libro che non il contrario – ed è presente una più vasta varietà di generi nuovi o rovesciati, sempre con l'intento di capovolgere le gerarchie e smascherare i giochi politici.⁷² Il giornale si configura per

⁷⁰ Paris, chez Fr. Klincksieck, 1859.

⁷¹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.1, p. 231.

⁷² Tra l'altro, nel giornale viene interamente pubblicata la commedia collodiana *Gli estremi si toccano* (nel numero del 15 gennaio 1861). Per la descrizione della seconda serie del giornale, cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.1 e 1.2.

questo come uno dei fogli più riusciti del filone umoristico, e lo dimostra il suo successo: arriva a oltre 1500 copie di tiratura, con abbonati in molte città italiane.⁷³

Con «La Nazione» e la nuova serie del «Lampione», grazie anche al contributo di Carlo Lorenzini, nasce «la figura del commentatore, del polemista politico contemporaneo: il giornalista moderno di vaglia, che con espressione rapida e chiara espone e commenta fatti e problemi».⁷⁴ In questo periodo si registrano anche collaborazioni collodiane meno importanti, occasionali o dubbie con giornali come «La Chiacchiera», «Il Giornale Galante Illustrato», «La Gazzetta del Popolo» (seguito della vecchia «Lente»), «La Gazzetta d'Italia».⁷⁵ Lorenzini rag-

⁷³ Lo dimostrano i documenti amministrativi conservati presso l'Archivio privato della famiglia Ginori Lisci (cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. XCII).

⁷⁴ Id., *Collodi e la linea sterniana della nostra letteratura*, cit., p. XLIV.

⁷⁵ In particolare su «La Chiacchiera» (giornale fiorentino vicino alle posizioni politiche del «Lampione», diretto prima da Antonio Bellini, poi da Borella), oltre alla fisiologia *Il Gaudente* del 24 gennaio 1863, già apparsa sul «Lampione», vi compaiono degli scritti anonimi che per caratteristiche di stile e il ritorno di alcune espressioni tipiche potrebbero essere ricondotti a Collodi (come sostiene D. Marcheschi in *Cronologia*, cit., p. XCV). L'autore collabora poi, a partire dal giugno 1864 fino alla fine del 1877, alla vecchia «Lente», diventata «Gazzetta del popolo», fondata da Giuseppe Rigutini e Silvio Pacini e vicina al motto «Italia e Vittorio Emanuele». Su questo giornale, nel 1867, viene pubblicata la famosa polemica di Lorenzini con Telemaco Signorini a proposito di un quadro di Bonaiuti: i due non condividono lo stesso orientamento, essendo Collodi ancora affezionato a una pittura contenutistica, di soggetto storico. Per la collaborazione dello scrittore a «La Gazzetta del popolo», si veda R. Maini, *Collodi e «la Gazzetta del popolo»*, cit. Lo scrittore invia poi al milanese «Giornale galante illustrato» il racconto *Un paio di stivaletti. Aneddoto quasi storico*, già apparso nella «Gazzetta del popolo» nel 1863. Alla «Gazzetta d'Italia» (quotidiano fondato a Firenze il 16 dicembre 1866 da Carlo Pancrazi) invia l'articolo *La censura teatrale in Italia* a firma Y.Z. Inoltre, stando alle parole di Ippolito Lorenzini (nella *Biografia dell'autore* premissa alla riedizione Bemporad, Firenze, 1911 di *Note gaie*, pp. V-XL), Collodi avrebbe collaborato a questo giornale con alcune *Cronache settimanali* firmandosi «Nasi», ma R. Maini e P. Scapecchi suggeriscono cautela per quest'attribuzione poiché lo pseudonimo Nasi viene usato da più autori e, anche pensando a caratteristiche di stile («le frequenti citazioni dal francese, la lunghezza talvolta pesante dei pezzi», *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 50), essi scartano la paternità collodiana e propendono nell'attribuire gli articoli a Enrico Montazio. Comunque, gli autori non escludono possibili interventi di Collodi sul giornale, stando anche alle parole di Sigaretta sulla «Nazione» del 28 ottobre 1890, due giorni dopo la morte di Lorenzini: «Fu uno dei tre, che scrissero, in vari tempi, il *Corriere di Firenze* nella «Gazzetta d'Italia» e che ebbero a comune la firma S. Nasi».

giunge il massimo della popolarità come giornalista: è uno dei giornalisti umoristici italiani più conosciuti, i suoi articoli sono ben pagati e contesi da giornali, almanacchi, opuscoli, strenne.⁷⁶

1.4. Quarta fase: «il Fanfulla», la disillusione e il 'patriottismo indiretto' (1870-1890)

Dopo l'entusiasmo dovuto all'esito del plebiscito annessionistico annunciato sulle colonne de «La Nazione», si arriva all'insediamento della capitale a Firenze nel giugno 1865. Tale passaggio rappresenta un trauma per la maggior parte dei fiorentini, come si può evincere dalle parole di Guido Biagi:

Alla Firenze granducale, alla Firenze toscana che dal 1859 al '64 ebbe un proprio carattere, in quel suo primo entrare nella vita italiana, quando dopo l'annessione ottenne la nuova moneta e il sistema metrico-decimale, e la guardia nazionale con le sue frequenti parate, e i primi giornali indipendenti, e tutta la franchigia della libertà, successe la Firenze capitale che ebbe un periodo di vita fervida e rumorosa di soli sei anni. Chi abbia come me assistito alla demolizione della terza cerchia delle mura, e abbia veduto l'ingresso dei piemontesi chiamati buzzurri e l'insediamento del Governo, chi ricordi l'apertura del Parlamento in Palazzo Vecchio, nel salone dei Cinquecento che l'architetto Falconieri con poco rispetto all'arte, trasformò in un'aula poco adatta alla nuova eloquenza, può chiamarsi fortunato di aver messo da parte un cumulo di impressioni che anche gli anni e gli eventi successivi non valgono a cancellare.⁷⁷

L'esperienza della capitale, insomma, destabilizza Firenze, sconvolgendone la struttura economica e urbanistica, nonché l'antico costume parsimonioso e patriarcale. In seguito all'occupazione di Roma da parte dell'esercito italiano, come si sa, la capitale si sposta nuovamente, lasciando a Firenze solo situazioni critiche: indebitamento, aumento del costo della vita – seppur bilanciato dall'aumento

⁷⁶ Cfr. R. Maini, *Il giudizio dei contemporanei*, cit., pp. 107-114. Lo testimoniano le lettere conservate tra le Carte Collodiane della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (tre contenitori con la segnatura N. A. 754, Cass. I, II, III), che conservano quanto rimasto dopo la distruzione di molte lettere da parte del fratello di Carlo, Paolo Lorenzini.

⁷⁷ G. Biagi, *Passatisti*, cit., pp. 101-102.

dei salari –, disoccupazione.⁷⁸ A questi si aggiungono altri motivi di malcontento: l'eccessivo fiscalismo (pensiamo alla tassa fondiaria, la tassa di famiglia, la tassa sul macinato), la questione dell'istruzione elementare, la gestione delle ferrovie meridionali. Collodi è deluso e disilluso, reagisce con amarezza un po' nostalgica ai cambiamenti impressi alla società, i quali non rispondono alle speranze che da patriota egli aveva continuato ad alimentare per anni. Lo scrittore si trova dunque «continuamente in bilico fra le idee nazionali ed unitarie per le quali aveva combattuto e la difesa di una cultura regionale, minacciata dall'accentratore statalismo unitario»,⁷⁹ rivelando

[...] ancora una volta l'ombrosa natura del toscano che sente la propria individualità offesa, ridotta ad un livellamento burocratico in cui rischiano di perdersi identità storiche e connotazioni culturali. [...] In fondo egli è rimasto ancorato all'immagine di una Toscana granducale che era poi quella della sua giovinezza e la Firenze che vede crescerci attorno gli è sempre più estranea ed anonima: gli autentici veri fiorentini [...] stanno scomparendo, il loro spirito arguto e bizzarro è disperso. Quello che sopravvive è uno spirito spurio, contaminato dalle noiose querimonie dei piemontesi, incapaci di apprezzare Firenze e di trovare, al tempo della loro calata, qualcosa che fosse pur di loro minimo godimento.⁸⁰

La nostalgia per la vecchia società e la vecchia Firenze – mai comunque totalmente idealizzata – e per l'evoluzione mancata del paese non gli impedisce però di guardare alla necessaria strada verso un futuro di riforme tecniche che possano migliorare la condizione delle classi più povere e insieme condurre il paese verso un reale avanzamento, una reale competitività con le altre potenze – che poi è il tratto che lo rende originale e lo distacca dai narratori toscani del

⁷⁸ Cfr. P. Guarducci, *Firenze capitale e Collodi*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro *et al.*, *Studi collodiani*, cit., pp. 329-334. Ancora Guido Biagi, sulla fine di Firenze capitale, racconta: «Firenze, dopo l'esodo dei politicanti, dei Ministeri e degl'impiegati, era tornata piccina, e gli amici d'un tempo si raccoglievano fra loro non senza un po' di malinconia per le strettezze in cui dibattevasi la città impoverita e lasciata in abbandono. [...] frattanto i crocchi fiorentini si andavano di nuovo formando; ma non eran più quelli lieti e spensierati di una volta» (*Passatisti*, cit., p. 108).

⁷⁹ P. Guarducci, *Firenze capitale e Collodi*, cit., p. 332.

⁸⁰ Ivi, p. 333.

secondo Ottocento.⁸¹ Anzi, proprio la linea umoristica diventa decisiva per il distacco di Collodi dalla soluzione del rimpianto nostalgico vissuto in maniera assoluta:

[...] la celebrazione di un piccolo mondo assorto nella tradizione, assopito nelle proprie consuetudini di vita, che è l'alternativa rinunciataria – ma ricca di confortante riposo – all'urgere dei problemi che l'Unità imponeva (una celebrazione presente nelle pagine di Collodi), si fa guardinga e ambigua, sempre pronto come è lo scrittore a capovolgere l'intenerimento in ironia, la commozione in paradosso.⁸²

La delusione riesce infatti a venir stemperata dalla solita *verve*, dal mordente satirico esercitato contro le insensatezze, gli egoismi governativi, il pigro e vuoto burocratismo della politica.

Dal punto di vista politico, Collodi è sempre vicino alla corrente moderata, di cui accetta la guida, «ma senza impegnarsi a fondo nelle lotte politiche quotidiane»; resta «diffidente verso i partiti e verso le formule politiche precise», ma questo non gli impedisce di esprimere la sua opinione su molte questioni impor-

⁸¹ Secondo A. Baldini (*Introduzione* a Id., a cura di, *La Toscanina. Pagine dall'Ottocento*, Roma, Colombo, 1946, pp. V-VIII) e G. De Rienzo (*Collodi e la narrativa toscana del secondo Ottocento*, cit.), la nostalgia per la Firenze granducale e l'estraneità verso lo spurio presente rappresentano un tratto tipico degli scrittori toscani del secondo Ottocento: pensiamo a scrittori come Niccolini, Pelosini, Fucini, Nencioni. Si leggano a titolo esemplificativo le parole di Enrico Nencioni (1836-1896) in *Firenze d'una volta*: «Tutti quelli la cui adolescenza, il primo fiore della giovinezza, passò avanti il "cinquantanove", son gente di un altro mondo sparito, al quale appartengono egualmente Sesostri e Leopoldo II, Zoroastro e l'abate Gioberti, i Faraoni e i Duchi di Lucca, le triremi e le diligenze, le parrucche e le crinoline... Si può dire di noi quel che Thackeray scriveva delle generazioni vissute prima delle strade ferrate: siamo come Noè e la sua famiglia usciti fuori dall'Arca... siamo anche come gli ippopotami, reliquie di età trapassate, e la cui immane e sgraziata corporatura è proprio spaesata tra i giovani e vispi animali di più elegante e disinvolta famiglia. [...] insomma se non fosse la Cupola del Brunelleschi, e le bestemmie che ancora servon da regola nei discorsi dei fiorentini, non riconoscerei più Firenze» (in A. Baldini, a cura di, *La Toscanina*, cit., pp. 163-165). Anche Collodi partecipa di questo clima e, anzi, la sua parabola di patriota speranzoso e poi disilluso riassume bene le caratteristiche di un'intera generazione; tuttavia egli si distanzia dalle tendenze nettamente regionalistiche dei narratori coevi poiché è capace di scorgere anche i difetti di quella vecchia realtà regionale e perché si rende conto della necessità di cambiamenti sostanziali (in termini di riforme sociali, della creazione di una classe borghese imprenditoriale, dello sviluppo dell'industria) al fine di far avanzare e progredire l'Italia.

⁸² G. De Rienzo, *Collodi e la narrativa toscana del secondo Ottocento*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 33-38, p. 37.

tanti e di «svolgere un'attività di denuncia delle ingiustizie e delle ipocrisie esistenti».⁸³ Il periodo di Firenze capitale coincide infatti con l'ulteriore allargamento della popolarità del Collodi giornalista, che diventa una delle firme più richieste. La definitiva consacrazione avviene con l'esperienza del «Fanfulla», uscito a Roma il 16 giugno 1870 su idea di Francesco De Renzis (F. Scapoli), Giovanni Piacentini (Silvius) e Giuseppe Augusto Cesana (Tommaso Canella).⁸⁴ Politicamente si tratta di un giornale di centro-destra che appoggia gli ultimi governi della Destra storica, per poi passare all'opposizione con l'avvento della Sinistra. Ottiene un immediato successo poiché rappresenta «un fatto nuovo nella stampa del tempo, per il suo trattare in forma “spigliata”, “spicciativa” e “chiara” i fatti politici e culturali del giorno e argomenti e problemi di interesse generale»,⁸⁵ andando quindi naturalmente incontro alle caratteristiche peculiari del giornalista-Lorenzini, tra i primi a collaborare a questo foglio – dal 1 luglio 1870 al 1876 – come cronista musicale, letterario, teatrale e di politica, sempre nel suo piacevole stile, con quel «vero umorismo che nasce dall'osservazione sottile, dal contrasto fra due idee o immagini ravvicinate per contrapposto».⁸⁶ Collodi, Yorick (Pier Coccoluto Ferrigni) e Fantasio (Ferdinando Martini) formano la triade che garantisce il successo immediato del giornale, il quale infatti in un tempo brevissimo raggiunge il numero di abbonamenti sufficienti a quel tempo per mantenere un giornale in vita. Tra gli altri collaboratori del foglio ricordiamo: Giuseppe Orgitano (Quidam), Baldassarre Avanzini (E. Caro), Ugo Pesci (Ugo).

Anche su questo foglio Collodi, con la tipica «millanteria e sfrontatezza umoristica»,⁸⁷ «evita le piaggerie ufficiali, rifiuta gli utili compromessi»,⁸⁸ dimostrando ancora una volta il coraggio di ideali meditati e indipendenti, ormai consacrato all'appena nato ruolo del commentatore e polemista della contemporaneità. Talvolta veste i panni del cronista di sedute parlamentari, spesso ritratte secondo una veste deformante in toni irriverenti e sfacciati. Il Lorenzini si fa così acuto osservatore dei problemi dell'Italia unita: interessi parassitari dei gruppi governativi in alleanza con quelli affaristici, eccessivo fiscalismo, autoritarismo del governo, dispersione di energie in discussioni tra partiti, distacco dalla realtà

⁸³ G. Candeloro, *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., p. 74.

⁸⁴ Contemporaneamente, Collodi collabora all'«Almanacco del Fanfulla», nato nel 1871 e vicino al gruppo moderato toscano.

⁸⁵ R. Maini e P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 51.

⁸⁶ G. Biagi, *Passatisti*, cit., p. 107.

⁸⁷ R. Bertacchini, *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, cit., p. 65.

⁸⁸ Ivi, p. 66.

concreta dei problemi della massa. Si esprime anche in merito alla questione della Legge Coppino sull'obbligatorietà della scuola elementare, prendendo posizione a favore della maggioranza analfabeta delle classi popolari, per cui i problemi più urgenti e di primaria importanza erano altri, considerata la miseria dilagante. A tal proposito possiamo leggere nella lettera aperta al Ministro della Pubblica Istruzione Michele Coppino, intitolata *Pane e libri* (1877), in occasione della discussione della legge sull'obbligatorietà dell'istruzione elementare:

Voi, credendo in buona fede di ragionare, avete sragionato così: – Per rigenerare i popoli, ci vuole, prima di tutto la libertà, acciocché provvedano da loro stessi ai propri bisogni o con un suffragio diretto o con l'elezione de' loro rappresentanti: ma perché i popoli possano far questo, bisogna istruirli, bisogna emanciparli dall'ignoranza: in una parola, bisogna illuminare le masse! [...] Positivisti voi? Se foste tali davvero, dovrete almeno sapere che la natura – positivista per eccellenza – c'insegna che il bambino, appena nato, si nutre: poi sente, poi ragiona. All'opposto voi, riordinando il corpo sociale, pretendete che questo corpo, prima senta e ragioni, e poi si nutrisca. Furbi perdio! [...] Il proletariato cencioso e affamato, che non ha da portare alla sua famigliola altro nutrimento che pochi torsoli di cavolo raccattati nella spazzatura, che cosa volete che si faccia della vostra istruzione e dei vostri libri?⁸⁹

Altre volte il giornalista critica il fiscalismo eccessivo, specie con l'istituzione della tassa sul macinato; o prende posizione contro il corso forzoso. Contro la tassa sul macinato si può leggere quest'estratto da *Le tasse simpatiche*:

Caro Fanfulla,
permettimi un libero sfogo.

Il discorso pronunziato ieri dall'onorevole Cencelli, contro la tassa del macinato, confesso la verità, mi ha veramente commosso. [...]

Il fatto sta che oggi, mentre leggevo quel discorso nei rendiconti dei giornali, avrei desiderato vivamente di trovarmi dentro a un bagno, a similitudine del filosofo siracusano, non foss'altro per poter saltar fuori dalla tinozza, gridando in vernacolo greco: *eureka*, anche a patto di scendere in mezzo alla strada in quell'abito eccessivamente canicolare, che usavano i buoni sudditi della regina Pomaré, prima che Pritchard introducesse fra loro l'uso della Bibbia e dei pantaloni colle staffe.

Eureka! Ecco l'uomo come lo intendo io, ecco il vero amico del contribuente. L'onorevole Cencelli, che è avvezzo a chiamar pane il pane e vino il vino (specialmente quand'è a tavola) ha dichiarato francamente che la tassa sul macinato è vessatoria, oppressiva, e incompatibile con la giustizia.

⁸⁹ In C. Collodi, *Note gaie*, cit., p. 172.

Verità eterna, come quella del Vangelo! [...]

E se poi la tassa, come egli dice saviamente, è incompatibile colla giustizia, la colpa non è di certo dei contribuenti che la pagano – la colpa è piuttosto della giustizia, la quale invece d'intervenire alla Camera, massime quando si discutono le imposte e i balzelli, se ne va a zonzo sulle strade ferrate col biglietto gratuito, oppure rimane a casa per attendere alla svinatura o alla campagna dei bachi da seta.

Del resto, parrà una fatalità, ma oramai è provato, provatissimo, che fatte le tasse, dal più al meno, hanno il gran difetto di essere antipatiche, vessatorie, disgustose!... Sarebbe tempo che il ministro di finanza ci pensasse seriamente, e provvedesse a migliorarne la razza.⁹⁰

L'amarezza per l'angusto clima governativo si fa sempre più forte: il 30 gennaio 1876 Collodi, fomentato dalla diffidenza da parte della stampa filo-ministeriale contro Firenze e il gruppo dei parlamentari toscani accusati di pressioni illecite sul governo al fine di conquistare l'esercizio delle ferrovie meridionali, pubblica la risentita *Delenda Toscana*, una lettera aperta al ministro Minghetti in cui chiede provocatoriamente di cancellare la Toscana dalla carta geografica:

Articolo Unico – In data d'oggi, la Toscana rimane definitivamente cancellata dalla carta geografica del Regno e dai trattati elementari di geografia per uso delle scuole [...] invece di prefetture e sottoprefetture, dividere la provincia ex-Toscana in tante cascine e sottocascine. Una provincia, divisa politicamente in cascine e sottocascine, diventa un'egloga virgiliana e i suoi abitanti, com'è naturale, invece di ostinarsi a fare della politica, finiranno col fare del burro e del pecorino [...].

Il nome è bell'è trovato... Eccellenza! Io mi chiamo Carlo. Profittando che lì accosto c'è l'Emilia, proporrei di chiamarla Carolina... Se per caso la pretesa è troppo grande, la prego a scusarmi e non se ne parli più.⁹¹

Con la caduta, nel 1876, del ministero Minghetti e l'avvento della Sinistra di Depretis, ha inizio il lungo silenzio pubblicistico di Collodi, esito del progressivo allontanamento dalle posizioni governative⁹² e dell'irrimediabile disillusione di

⁹⁰ «Il Fanfulla», 4-5 aprile 1873. La tassa sul macinato viene introdotta nel 1869 e l'onorevole a cui si fa riferimento è Giuseppe Cencelli, deputato della Sinistra.

⁹¹ «Il Fanfulla», 30 gennaio 1876.

⁹² In particolare, gli era giunta voce dell'ostilità ai suoi articoli da parte del nuovo ministro degli interni, il barone Giovanni Nicotera, e Lorenzini, anche per non mettere in pericolo la sua posizione di segretario di prima classe presso la Prefettura di Firenze (e quindi come dipendente dello stato), reagisce con il silenzio sulle colonne del «Fanfulla», nonostante le richieste insistenti di Cesana di tornare a scrivere sul giornale, o almeno di collaborare al supplemento letterario «Fanfulla della Domenica». Lo testimoniano le lettere di Piacentini e Cesana (cfr. R. Maini e P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 53).

un patriota che aveva sperato con l'Unità d'Italia e l'indipendenza dallo straniero situazioni meno torbide e una maggiore maturità politica da una classe che – sia con la Destra che con la Sinistra – si mostra invece, a Unità e indipendenza ottenute, corrotta ed egoista, incapace di rispondere ai concreti problemi del paese, sostanzialmente disinteressata e distaccata dalle criticità della classe popolare. Collodi, patriota e combattente per ben due volte nei campi di battaglia, giovane fiorentino durante gli anni della Firenze granducale, ha assistito all'Unità d'Italia, all'insediamento della capitale a Firenze e al successivo spostamento della capitale a Roma. In fondo i suoi ricordi migliori sono legati alla pacifica e patriarcale Toscana granducale, un ambiente raccolto e rassicurante, e si sente estraneo rispetto alla realtà nuova che si va delineando negli anni postunitari.

Non smette comunque del tutto la sua camicia di Nesso: collabora infatti a «La Vedetta» (la vecchia «Gazzetta del popolo») e al napoletano «Novelliere». Su «La Vedetta», firmandosi C. C. o Collodi, scrive insistendo ancora contro le tasse, sui legati al mondo dell'istruzione, sul malcostume rappresentato dall'assenza dei deputati, battendosi a favore del progresso e della modernità.⁹³ A partire dal 1 agosto 1877 collabora con il «Novelliere» – quotidiano napoletano diretto da Alfredo Monaco, non politico, quindi più aderente alla situazione collodiana di tale periodo – soprattutto attraverso una ripresa di articoli già pubblicati su altri giornali, in particolare su «La Vedetta», firmandosi C., Collodi o Diavoletto.

Siamo ormai agli anni dell'avvicinamento alla letteratura d'infanzia: nel 1875 Lorenzini traduce la raccolta di fiabe di Perrault (*I racconti delle fate*, editi nel 1876 da Paggi, con illustrazioni di Mazzanti)⁹⁴ e nel 1877 pubblica il rivoluzionario manuale scolastico, primo suo successo editoriale, *Giannettino* – anch'esso transgenerico, con una prosa sciolta e vivace che coinvolge i ragazzi,

⁹³ Collodi crede anche che sia necessaria l'industrializzazione per portare avanti il paese e renderlo competitivo rispetto altre potenze europee: a quest'idea va ricondotto il suo opuscolo *La manifattura delle porcellane di Doccia* (1861).

⁹⁴ Nella testimonianza di Guido Biagi: «Il Lorenzini aveva contratto nuove amicizie e consuetudini, e s'era avvicinato alla gente più grave, accostandosi ai crocchi letterari e specialmente a quello della libreria di Felice Paggi in via del Proconsolo, di cui erano l'anima Silvio Pacini, che divenne geografo senza accorgersene, traducendo il trattatello di Meissas et Michelot, Filippo Pacini lo scopritore del bacillo del colore, e Giuseppe Rigutini, a cui la giornata d'accademico della Crusca e di compilatore di vocabolario non scemò la naturale festevolezza dell'animo e la libertà della parola. In quei crocchi di professori, il Lorenzini non si trovò a disagio; anche perché lo soccorrevano l'arguzia del Rigutini e d'Alessandro Paggi, l'ospite libraio-editore che con la papalina in capo e gli occhiali d'oro, fra una presa di tabacco e una fragorosa soffiata di naso, metteva opportunamente bocca nella conversazione rianimandola con qualche aneddoto o qualche storiella» (*Passatisti*, cit., p. 109).

l'introduzione dell'ironia e delle diverse declinazioni dell'umorismo —⁹⁵ che darà avvio a un fortunato ciclo di manuali 'narrativi' legati alle figure di Giannettino e Minuzzolo, personaggi convincenti e vivaci. E infine l'approdo al «Giornale per i bambini»,⁹⁶ al quale Collodi destina *La storia di un burattino*, a partire dal 7 luglio 1881, con la conseguente famosa storia delle preghiere dei piccoli lettori per il prosieguo del racconto dell'amato burattino, la resurrezione di Pinocchio — in quanto personaggio e in quanto storia — con *Le avventure di Pinocchio* e lo straordinario e immediato successo dell'opera.⁹⁷

⁹⁵ *Giannettino* piace tanto forse proprio perché è stato scritto tenendo bene a mente le probabili aspirazioni e i desideri dei destinatari. Anche in esso è percepibile il senso della realtà dell'autore, il quale crede che nell'ambito dell'educazione dei ragazzini debbano essere centrali anche le arti meccaniche, il commercio, l'industria: egli persegue quindi pure in questo caso per via indiretta il fine della battaglia a favore della modernità, da raggiungere anche attraverso l'industrializzazione.

⁹⁶ Il giornale è diretto da Ferdinando Martini e ottiene subito un grandissimo successo, fino ad arrivare alle 25000 copie. Lo scopo è innovativo: si tratta del primo settimanale per bambini, animato peraltro dagli scrittori più illustri. A partire dal 12 aprile 1883, la direzione è assunta da Collodi, anche se si tratta di una direzione puramente nominale, durata fino al dicembre 1885 (sulla questione di Collodi direttore del «Giornale per i bambini», cfr. F. Tempesti, *Collodiana*, Firenze, Salani, 1988, pp. 67-77). Se si considera il resto degli scritti apparsi sul giornale, la *Storia di un burattino*, con il suo elogio alla libertà istintiva e vitalistica contro la meccanizzazione-*'burattinizzazione'* del modello borghese, rappresenta una dissacrazione provocatoria, un rovesciamento dei valori piccolo-borghesi fondati sull'ordine e la razionalità trasmessi dal giornale. Per una descrizione del giornale e dei valori da esso trasmessi, cfr. P. Boero, *Il «Giornale per i bambini», valori pedagogici e letterari di una rivista*, in A. Faeti; F. Frabboni; L. Volpicelli et al., *Pinocchio oggi*, Atti del Convegno pedagogico, Pescia-Collodi, 30 settembre-1 ottobre 1978, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1980, pp. 141-156. Vedi anche F. Tempesti, *Collodiana*, cit., pp. 59-67. L'altro importante racconto lungo a puntate che Collodi pubblica su questo giornale è *Pipì o lo scimmiettino color di rosa*, che ottiene un discreto successo e che è stato naturalmente molto influenzato dal capolavoro collodiano. Per una completa ricognizione degli articoli che Collodi invia ai diversi giornali che abbiamo menzionato, rinviamo a D. Marcheschi, *Cronologia, passim* in tutto l'intervento.

⁹⁷ *Le avventure di Pinocchio* viene pubblicato per la prima volta in volume nel 1883, presso l'editore Paggi, con illustrazioni di Mazzanti. Il padre della fortuna critica di questo libro è Pietro Pancrazi con l'intervento *Elogio di Pinocchio* («Il Secolo», Milano, ottobre 1921). Per un orientamento sugli interventi critici relativi al capolavoro collodiano, rimandiamo a D. Marcheschi, *Introduzione* a C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. III, cit., pp. 44-62.

Si è parlato quindi per questo periodo collodiano di abbandono del giornalismo militante.⁹⁸ Certo, il Lorenzini, patriota deluso ormai cinquantenne, non scrive più con assiduità sui giornali:⁹⁹ forse non crede più di poter contribuire all'avanzamento sociale attraverso la sua penna umoristicamente aggressiva, e cavalca l'onda della letteratura d'infanzia – un genere in quel periodo in pieno rigoglio – sfruttando la pratica quotidiana con la scrittura, l'originalità delle invenzioni, la capacità di abbozzare caricature e macchiette, il gusto dell'intreccio, l'ironia e la satira, i giochi di parole, gli incontri e le contaminazioni tra generi, lo stile brioso, comunicativo, divagante e dialogante, tutti elementi esercitati e messi a punto nel trentennio di pratica giornalistica e produzione teatrale e narrativa. In ogni caso, Collodi-giornalista e scrittore per adulti è sempre presente nel Collodi-scrittore per bambini: nelle allusioni velate ai politici, nascosti dietro una mostruosità non così lontana dal reale, nei riferimenti ai disfunzionamenti di un mondo alla rovescia che non è altro che la proiezione neanche tanto deformata della realtà. Nel suo capolavoro Collodi immagina anche la società buona, fondata su valori semplici e immutabili, sulla morale produttivistica del lavoro, salvo poi la manifesta attrazione per la figura del ragazzino ribelle,¹⁰⁰ incapace forse di modellarsi e cristallizzarsi nei valori della morale borghese. Lo suggerisce il finale in fondo aperto del libro, con quel punto esclamativo seguito dai tre puntini

⁹⁸ Nel recensire *Le avventure di Pinocchio* sulla «Domenica Letteraria» dell'11 febbraio 1883, un anonimo articolista scrive, in riferimento a Collodi, di «morte giornalistica». D. Marcheschi sostiene che «non era morto Collodi; era morto, cioè superato, avviato a diventare espressione attardata, quel tipo di giornalismo che della letteratura insaporita dall'humour, dalla parodia, dalla satira politica, faceva il proprio elemento portante» (*Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. LI).

⁹⁹ In ogni caso, le sue collaborazioni ai giornali non cessano del tutto: cfr. D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., CVII e *passim* fino alla fine. Oltre ad alcuni articoli per il «Fanfulla», Collodi invia, a partire dal 13 novembre 1881, il dialogo *Scene della vita toscana ed esercizi di lingua* al «Cordelia» (giornale rivolto alle ragazzine, fondato da Angelo De Gubernatis), tre articoli a «La Scena illustrata», il racconto lungo a puntate *Tutti a un modo* al settimanale romano «Lo Sveglia-rino», la *Ricetta-indovinello* all'«Almanacco delle dame» e il dialogo *Fra due monelli di strada davanti alla mostra di una trattoria* (31 gennaio 1881) al «Fra Diavolo» (giornale umoristico uscito il 1 gennaio 1881 sotto la direzione di Gaetano Malenotti e Guido Carocci). Va considerato, poi, che il genere stesso del giornalismo umoristico all'inizio degli anni Ottanta dell'Ottocento conclude la sua parabola, visto che si andava imponendo un gusto completamente diverso, quello verista.

¹⁰⁰ Un'attrazione già presente a partire da una fisiologia appartenente alla prima serie del «Lampione», *Il Ragazzo* (3 marzo 1849), anonima, ma probabilmente collodiana. Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 1.1 e 1.3, *passim*, e *infra*, Parte Terza, cap. II e III, *passim*.

sospensivi che funziona come un'interrogazione beffarda intorno ai veri valori verso i quali indirizzare il bimbo 'perbene'.¹⁰¹

Il Lorenzini resta quindi in qualche modo risorgimentale in maniera indiretta, puntando, al fine di contribuire alla 'costruzione degli italiani', «sull'individuo bambino, sul cittadino in potenza di cui, solo, era possibile rifondare le basi etiche e, appunto, il senso civile. Così le idealità del Risorgimento potevano trovare la loro naturale prosecuzione nella volontà pedagogica d'ispirazione positivistica». ¹⁰² Ancora, nella suggestiva interpretazione di Asor Rosa, Pinocchio verrebbe ad incarnare «il burattino-popolo-Italia, che matura attraverso il dolore e la sventura, pur senza rinunciare a contemplare nostalgicamente quella fase di passaggio tra ingenuità e coscienza». L'opera verrebbe dunque a coincidere con «la più vera (con i suoi limiti incresciosi) fra le ricerche di identità nazionale, che l'Ottocento ci ha trasmesso». ¹⁰³

Dunque, questo nuovo Collodi non ha smesso la camicia di Nesso, ma l'ha forse nascosta sotto una giacca. L'operazione però si rivela un po' maldestra: le maniche fuoriescono, sconfinano fin sopra le mani, sulla mano che impugna una penna ancora fremente, sempre originale nel creare mondi, mordente nell'alludere, accattivante nel coinvolgere e chiamare in causa destinatari di diversa età, abile nell'allontanare la realtà e proiettarla in altri mondi, per poi farla ricomparire – come per magia – dietro strati su strati di maschere, muovendo i fili di burattini vitalisti e anticonformisti che rimettono a posto le cose scompigliandole un poco.

2. Collodi 'in vapore': un giornalista sterniano

In una recensione anonima de *Le avventure di Pinocchio* apparsa sulla «Domenica letteraria» dell'11 febbraio 1883, si scrive, in riferimento a Collodi:

¹⁰¹ In molti articoli di giornale collodiani il punto esclamativo seguito dai tre puntini sospensivi possiede il senso di ironia antifrastica. Sulle varie interpretazioni date al finale di *Pinocchio* rimandiamo a R. Randaccio, *Note al testo*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. III, cit., pp. 253-346, pp. 344-346; D. Marcheschi, *Introduzione* a Ivi, cit., pp. 42-43.

¹⁰² D. Marcheschi, *Per il centenario della morte di Carlo Collodi (1826-1890)*, cit., p. 13.

¹⁰³ A. Asor Rosa, *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 385-387.

Egli, si sa, fu dal '70 in poi per dieci anni uno dei pochissimi giornalisti italiani che sapessero rinnovare la felice arguzia toscana francesemente, e piegarla a tutti i movimenti e a tutte le cresphe della vita moderna. Per dieci anni continui egli, giorno per giorno, trovò un motto per ogni uomo notevole, una facezia per ogni fatto ricordevole; e sempre la sua vena comica scorreva fresca nei giornali, come da una palla inesauribile.

Nella settimana successiva alla morte – avvenuta il 28 ottobre 1890 – il Lorenzini viene unanimemente salutato dalla stampa come un grande giornalista. Si assommano giudizi come: «giornalista modello»; «tra i migliori giornalisti contemporanei», «il Nestore dei giornalisti fiorentini», «la sua firma in fondo a un articolo aveva proprio un valore commerciale», «fu giornalista – meglio articolista – dei migliori fra noi», «il primo giornalista letterario-teatrale pagato [...], lavorava, senza saperlo, a tutti i giornali letterari [...] i suoi articoli erano braccati», «giornalista di primissima forza».¹⁰⁴ Eugenio Checchi, sul «Fanfulla della Domenica» del 2 novembre 1890 lo definisce un «maestro» del giornalismo umoristico; nel necrologio apparso su «La Domenica fiorentina» il 2 novembre 1890 lo chiama «maestro» fra i giornalisti lo stesso Yorick,¹⁰⁵ suo amico, compagno giornalista, che aveva tanto imparato da Collodi in quanto a stile.

Lorenzini è stato, lo abbiamo visto, un giornalista popolare in diverse città italiane, i suoi articoli erano molto richiesti. Diviene a un certo punto un personaggio, ancora di più dopo la diffusione delle tre caricature apparse su «La Lente», a partire dalla prima ad opera di Giuseppe Veraci, la sua prima ‘fotografia’, con tanto di cilindro e baffi, che si diffonde in tutta Firenze.¹⁰⁶ Collodi è ammirato e imitato per la freschezza del suo stile, per la modernità della lingua, per il brio che riesce a comunicare ai suoi pezzi, per l’inesauribile inventività. Si pensi che al tempo della direzione del suo «Scaramuccia», il giornale nemico

¹⁰⁴ Per il giudizio dei contemporanei su Lorenzini, si veda R. Maini, *Il giudizio dei contemporanei*, cit.; e Id., *28 ottobre 1890. Una rassegna stampa dopo cent'anni*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 41-54.

¹⁰⁵ Guido Biagi descrive Yorick come «il più bel tipo di giornalista di quel periodo, narratore dalla inesauribile vena, che scriveva i suoi articoli con una nitida calligrafia livornese e guerraziana, senza mai un pentimento e una cancellatura, come se un altro *io* glieli dettasse» (*Passatisti*, cit., p. 106).

¹⁰⁶ L'immagine di Collodi è legata anche a un'altra caricatura, ad opera di Tricca: in essa l'autore viene raffigurato con la «tuba calcata in testa sulle ventitré, sigaro all'angolo della bocca, bastone sotto l'ascella, piglio e andatura un po' militareschi, occhi piccoli, vivacissimi, tutti scintille di umorismo, un sorriso a fior di labbra tra il bonario e il canzonatorio» (E. Petrini, *Dalla parte del Collodi*, cit, p. 42).

«L'Arte» aveva riconosciuto ai suoi pezzi il merito di aver «interrotto la monotonia della cronaca», grazie alla «sua penna incisiva e sarcastica».¹⁰⁷

L'autore riesce a ideare infatti una gran quantità di invenzioni satiriche efficaci, ed elabora uno stile riconoscibilissimo quasi fin dai primi articoli, uno stile che gli deriva dall'innesto di esperienze diverse: la tradizione del teatro comico e dell'opera buffa,¹⁰⁸ l'attitudine alla caricatura e al guizzo frizzante tipicamente toscana, la tradizione della maschera toscana e lombarda, la cultura popolare (frequenti sono i detti, i proverbi, le espressioni popolari), l'influsso di Giusti, Guadagnoli, Pananti, Berni,¹⁰⁹ del tratto rapido e tipizzante dei macchiaioli nel disegno dei personaggi, del Balzac giornalista e osservatore dei costumi, del modello umoristico fornito da Leopardi – un modello eticamente risentito, tendente alla conoscenza del vero per lo smascheramento e la denuncia dei falsi inganni e delle illusioni –,¹¹⁰ e naturalmente il modello sterniano. Ricordiamo poi che Collodi si forma all'ottima scuola degli Scolopi, dove studia Retorica e Filosofia,¹¹¹ per poi maturare negli anni una cultura ampia, moderna, variegata, laica, aperta all'Europa e alla contemporaneità – pensiamo alle frequenti allusioni e citazioni da Balzac o da Schiller, anche in lingua originale – alimentata dalle sue letture e

¹⁰⁷ Anonimo, *La stagione d'autunno 1854 nei teatri e nei giornali fiorentini*, «L'Arte», 2 dicembre 1854.

¹⁰⁸ In Collodi sono molto frequenti le allusioni scherzose al teatro e ai suoi *topoi* in senso anche metateatrale, la parodia di espressioni tipiche del palcoscenico; o anche le riprese di motivi, schemi, battute di libretti musicali di successo.

¹⁰⁹ Giusti è un modello per la satira di costume, ma anche un modello di stile, considerando la velocità e la vivacità con cui schizza tipi e caricature; con Vincenzo Guadagnoli Collodi condivide l'accesa satira contro il sentimentalismo romantico; il poema comico-satirico di Pananti *Il poeta di teatro* (1808) fornisce molti spunti satirici a Collodi; il registro bernesco agisce infine nella parodia raggiunta attraverso la contraffazione e l'uso di altri stili (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., pp. XXI-XXIV).

¹¹⁰ Cfr. Id., *Leopardi e l'umorismo*, cit.

¹¹¹ Presso le stesse scuole studia Carducci, entrandovi solo cinque anni dopo la fine degli studi da parte di Collodi (i due condividono quindi molti professori e manuali). Suo professore presso gli Scolopi è stato padre Stanislao Gatteschi, autore dell'antologia scolastica *Prose e poesie italiane scelte* (Firenze, Calas, 1838), in cui caldeggiava il ricorso alla lingua viva. Qui va forse ricercato, seguendo Daniela Marcheschi, «il primo nucleo della coscienza stilistica di Lorenzini» (*Cronologia*, cit., p. LXXV). Un punto di riferimento obbligato presso quelle scuole era poi Cicerone, il cui pensiero deve aver probabilmente influito parecchio su Collodi, come argomenta sempre Marcheschi in *Da Collodi a Collodi: concezioni e pratiche dell'umorismo nell'Ottocento*, «Studying Humour-International Journal», 3, 2016, <https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/5246>, non numerato.

dalle costanti frequentazioni teatrali e musicali.¹¹² Anche la lingua è complessa, visto l'intersecarsi di queste diverse influenze in un autore mai indifferente alle questioni linguistiche e che, tra l'altro, collabora alla stesura del *Dizionario della lingua dell'uso fiorentino* Giorgini-Broglio.¹¹³ Ne deriva una scrittura viva, in cui la parola viene calata direttamente nella situazione; uno stile naturale,¹¹⁴ espressivo, comunicativo, discorsivo; una sintassi fluida e semplice; una lingua in cui si intrecciano e vengono fatti reagire a scopo ironico e parodico parlato e scritto, neologismi, forestierismi, riprese bernesche, tecnicismi (soprattutto musicali e teatrali), preziosismi mimetici del gran mondo, voci della tradizione e voci popolari, dialetto; una lingua insomma dinamica, viva, chiara, antipedantesca e antivocabolaresca, basata sul fiorentino medio, e in cui la tendenza all'oralità non esclude lo sfoggio – sempre in modi colloquiali – di cultura.¹¹⁵ La punteggiatura, inoltre – precorrendo in certi casi scapigliatura e futurismo – viene utilizzata in modo molto personale ed 'espressionistico', insistendo ad esempio sui due punti o i punti esclamativi. Il fine coincide con la ricerca di ritmo, vivacità, comunicatività. Come già osservava Marcheschi in uno dei suoi primi interventi sullo scrittore,

[...] il suo scrivere è un 'allegro con brio', che deve catturare subito l'attenzione del lettore: perciò le pause tradizionali devono essere ridotte al minimo, per non lasciare

¹¹² Tra le amicizie e conoscenze di Collodi, si situano molti scrittori, pittori, artisti, commediografi, protagonisti della cultura del suo tempo, tra cui ricordiamo: Ferdinando Martini, Guido Biagi, il medico Giuseppe Barellaj, Pietro Thouar, Diomede Bonamici. Per approfondimenti, cfr. Id., *In Italia con Collodi e i suoi amici. Un'idea di infanzia*, in R. Dedola e M. Casari (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 159-177.

¹¹³ Sulla lingua del Lorenzini, si vedano: F. Tempesti, *La lingua del Lorenzini e la lingua del Collodi*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 73-77 (in cui l'autore verifica come l'originaria lingua del giovane Lorenzini, imbevuta di cultura popolare 'parlata' e delle suggestioni delle classi più alte, influenzi tendenze, abitudini, tic del futuro Collodi); R. Bertacchini, *Guardaroba linguistico di Collodi giornalista*, in F. Tempesti (a cura di), *Scrittura dell'uso al tempo di Collodi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 53-82. La modernità e l'originalità linguistica di Collodi vengono colte in maniera burlesca in una delle caricature pubblicate su «La Lente», in cui l'autore è ritratto nell'atto di farsi letteralmente ispezionare la lingua da un censore.

¹¹⁴ Tuttavia, la naturalezza dello stile collodiano deriva da un attento studio, da una sapiente costruzione, che risente fortemente della mediazione della cultura toscana del secondo Ottocento. E. Ferrero ha parlato a tal proposito di «costruitissima "naturalezza" collodiana» (*Prefazione a C. Collodi, Macchiette*, cit., p. 19), «frutto [...] di un sapiente artificio» (Ivi, p. 16).

¹¹⁵ Per un quadro delle abitudini linguistiche dell'epoca, cfr. B. Migliorini, *Storia della lingua italiana*, cit.

respiro, per non far cadere il ritmo, che il trattino invece sveltisce, unendo le varie sequenze in una sorta di lunga catena melodica. E i neretti, e i corsivi [...] – che, come le lineette, saranno stati forse suggeriti a Collodi dal Tristram Shandy dello Sterne – fungono, nel loro rilievo palpabile, immediatamente captato dall'occhio, da veri e propri elementi tonici o fondamentali intorno ai quali ruota, fiorisce e si amplifica la partitura umoristica, col suo andamento melodico, con la varia distribuzione dei suoi gruppi tonali.¹¹⁶

La scrittura del Lorenzini è insomma brillante, costruita su «una miscela di rimandi culti e di traslati onomastici, di assiomi fulminanti e di metafore illuminanti, di citazioni velate di classicismi volutamente marcati».¹¹⁷ Ne deriva un

[...] prosatore spedito, di buona originalità e freschezza, questo sì, fornito di gusto, vale a dire di certa sua facoltà sicura spesso ed elegante nella scelta dei mezzi espressivi, che riesce a insaporire nei casi migliori con un'arguzia brillante e vivida, ma non eternamente burlesca (un tipo di arguzia più indiretta che diretta, meglio appartenente alla famiglia del sorriso che a quella del riso), tale insomma da sacrificare al commento, alla digressione, alla ripresa caricaturale, le risorse medesime di sorpresa e genuinità, connesse con un'originaria forza di provocazione umoristica.¹¹⁸

Si legga ad esempio questa divagazione umoristica originata dalla parodia di un'espressione corrente:

È un bravo giovine!

Questa qualifica si è fatta oggi comunissima. Pigliandola nel suo vero significato e dando retta alla frequenza con cui circola sulla bocca di tutti, ci sarebbe da credere che il nostro paese sia diventato una *pepiniera* di bravi giovini. [...]

A scanso di equivoci, però è debito nostro di far rilevare che la qualifica di bravo giovine si adopra in molti e diversi casi; eccettuati quelli in cui si voglia designare un giovane che abbia talento, e un certo corredo di istruzione. [...]

– Dunque – mi direte voi – quali sono i casi in cui è lecito scroccare questo titolo? I casi son molti: eccone alcuni.

—— Conosci il tale?

– Lo conosco sicuro.

—— Chi è?

– *Un bravo giovine* – ha cinquemila lire di rendita all'anno.

—— È morto Gustavo!

¹¹⁶ D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, cit., pp. 24-25.

¹¹⁷ R. Randaccio, *Introduzione a C. Collodi, I misteri di Firenze*, cit., pp. 201-222, p. 222.

¹¹⁸ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 475.

- Peccato! *Era un bravo giovine* – a Carolina gli ho veduto fare 300 punti sulla stecca!
- Ti voglio far conoscere quel mi' amico.
- Non me n'importa.
- Credi, è un *bravo giovine* – contraffà *Er Pisano* in un modo unico!
- [...] Ma ditemi, sig. Giornalista: se la qualifica di bravo giovine si applica ai casi da voi riportati, con quali titoli si designano allora le persone veramente di merito?
- Io prego il lettore di spiegarsi meglio.
- Per esempio, come si chiama un giovine che abbia veramente talento e un corredo di cognizioni?
- Come si chiama? Ve lo dirò io – un *pedante*.
- E qual è un titolo che date a un giovane che studi molte ore del giorno?
- Quello di *Sgobbone*.
- Ho capito, dice il Lettore, mettendo da parte lo Scaramuccia...¹¹⁹

Già in questo innocuo esempio di commento linguistico a un'espressione in voga nei suoi vari usi antifrastici, si possono notare: il frequente uso dei corsivi e dei puntini sospensivi, la simulazione del botta e risposta con il finto lettore in modo da ammiccare al lettore reale, chiamandolo in causa e rendendolo complice, l'uso di inflessioni dialettali e di termini di uso popolare, il subito mutarsi del discorso in dialogo, la lingua chiara e immediata tanto da risultare perfettamente intelligibile anche a noi lettori del 2000, il ritmo serrato, la velocità del pezzo.

Si può ancora leggere il seguente rapidissimo botta e risposta che mette in parodia i metodi catechistici, dispiegando un elenco di rapidi aforismi provocatori e spesso antifrastici. Anche qui si può notare l'uso espressionistico della punteggiatura e l'allusione parodica alle definizioni dei manuali naturalistici – di nuovo la definizione di Buffon dell'uomo come animale ragionevole – e alle svenevolezze romantiche legate alle idee di amore e matrimonio:

- Cos'è l'*uomo*?
- Un animale ragionevole!
- Perché si chiama *ragionevole*?
- Perché non ragiona quasi mai!
- Cos'è la *femmina*?
- Un rebus su due piedi.
- Qual è la parte più nobile della donna?
- Lo stivaletto!
- Perché il sesso mascolino si chiama il *sesso forte*?

¹¹⁹ È un *bravo giovine*, «Lo Scaramuccia», 14 aprile 1854. Firma: L....

- Perché, per il solito, è il più debole.
- Qual è l'anello di congiunzione tra l'uomo moderno e il Giob antico?
- Il marito.
- Cos'è l'*amor platonico*?
- Una barzelletta che non fa ridere.
- Cos'è l'*amore*?
- Un mezzo, come tutti gli altri, per ammazzare il tempo.
- Cos'è il *matrimonio*?
- Un tegolo che cade perpendicolarmente sulla testa!
- [...]
- Cosa intendete per *gioje conjugali*?
- Un ragazzo che piange tutta la notte: un altro che vi scherza sulle ginocchia, annaffiandovi di tepida rugiada: un figliuolo che vi presenti una lista di debiti, o una cambiale che scada: una moglie che vi fa le....* carezze, e via discorrendo.¹²⁰

Sullo stile del Lorenzini il modello sterniano è quello che forse pesa di più, imperniato com'è su una scrittura moderna e nervosa, punteggiata da continui scatti del soggetto scrivente, passaggi imprevisi e fulminei di tono, registro stilistico, tempi narrativi; frantumazioni del periodo, digressioni e divagazioni che derivano spesso da libere associazioni del linguaggio; appelli al lettore, insistenza sui fatti minimi (le *trivialities*), in testi che mettono in discussione le rigidità dei generi nella direzione di una compresenza e un dialogo tra essi.¹²¹ Il particolare uso della punteggiatura e dell'ortografia, poi, rappresenta la lotta contro il rigore della regola; frequenti risultano i moduli della parodia e dell'autoparodia dissacrante, abbondantissimi i dialoghi veloci e naturali, le citazioni, le metalessi; i personaggi vengono disegnati rapidamente e spesso ritagliati come *silhouettes* da scene di gruppo. La stessa tecnica divagante – che incrocia l'elemento diaristico e soggettivo a quello oggettivo e informativo – rappresenta un tratto originale rispetto ai *travel book* classici: il viaggio proposto da Sterne è un viaggio nella

¹²⁰ *Il vade-mecum del giovanetto*, «Lo Scaramuccia», 28 aprile 1855. Firma: Scaramuccia. Per altri esempi di questi procedimenti, si veda *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2.

¹²¹ Questa tecnica e modello di scrittura sottende un pensiero filosofico che ha alla base Hume e il Locke della teoria delle associazioni mentali. Si legge infatti nel *Trattato della natura umana* di Hume (1739): «Noi non siamo altro che fasci e collezioni di differenti percezioni che si susseguono con una inconcepibile rapidità, in un perpetuo flusso e movimento» (trad. it., Bari, Laterza, 1978, vol. I, p. 265). Questa problematicità filosofica non viene sempre accolta o compresa dagli italiani che riprendono le tecniche sterniane: questi anzi confondono spesso la tendenza alla divagazione con «il virtuosismo funambolico della tradizionale “cicalata”» (L. Felici, *Sterne in Italia*, cit., p. XLIII).

mente del soggetto scrivente, di cui risaltano la mobilità e la molteplicità delle percezioni, sensazioni e reazioni.¹²²

Collodi fa spesso frequenti e lunghe citazioni da Sterne, quindi è molto probabile la sua familiarità diretta con i testi dello scrittore inglese: da lui eredita tutto l'armamentario sopra descritto e vi aggiunge un uso espressionistico dei segni tipografici (lineette, corsivi, neretti), il frequente ricorso al procedimento della riletteralizzazione della metafora – che deriva dal suo personale modo di forzare la lingua in senso espressivo –, l'abbondante uso di parentesi per variare e vivacizzare il discorso, il dialogo con le immagini (*in absentia* e *in presentia*), un tipo di scrittura in un certo senso multimediale.¹²³ In più, egli non arriva a forzare Sterne in senso patetico, come invece fanno molti scrittori romantici.¹²⁴ Collodi fa proprio il contrario, se consideriamo la completa mancanza nei suoi testi dell'elemento 'sentimentale' – questo forse è l'apporto più originale che lo scrittore toscano offre al filone sterniano.

In un momento letterario di forte transizione in cui nemmeno va dimenticato il particolarismo delle diverse soluzioni regionali, il Lorenzini congiunge la tradizione caricaturale e burlesca toscana (arricchita nella direzione della lotta civile con Giusti, e in senso tecnico-formale con l'impressionismo macchiaiolo) a un'interpretazione personale del modello sterniano. La scrittura collodiana non

¹²² Pensiamo anche al rovesciamento parodico della logica del viaggio pedagogico in atto nel *Sentimental Journey*: contro i classici libri che prendevano a modello Defoe e Smollett, ad esempio, Sterne propone non l'analisi dei difetti degli altri popoli, ma una pratica di tolleranza nei confronti della diversità nel nome di una comune natura umana. Ricordiamo poi, di scorcio, che l'andamento digressivo tipico di Sterne anticipa molta narrativa novecentesca, sconvolgendo l'ordine del tempo narrativo ed esibendo l'artificio letterario.

¹²³ Oltre a caratteristiche di stile, Collodi – come molti giornalisti umoristici ottocenteschi, (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 2) – eredita dallo scrittore inglese anche alcuni motivi, come quello del naso, che riprende il IV volume del *Tristram Shandy* (viene subito in mente Pinocchio, ma il naso compare in generale molto spesso come tratto caricaturale nelle figure sbazzate dal Lorenzini), o del nome (per esempio, la trama di un intero racconto di *Macchiette*, *Un nome prosaico*, si fonda su un 'nome sbagliato'). Per quanto riguarda la 'multimedialità', essa rappresenta un elemento caratteristico di questo nuovo tipo di giornalismo, come fa notare D. Marcheschi, in *Da Collodi a Collodi*, cit., non numerato.

¹²⁴ In molti casi, infatti, «se ne [di Sterne] colse sì il binomio riso-pianto, ma attraverso un processo di alterazione e drammatizzazione romantica che sostituiva il "dualismo" e il "conflitto" degli opposti alle mediate, sottili "transazioni" psicologiche dei testi originali» (L. Felici, *Sterne in Italia*, cit., p. XLI).

va infatti confusa – come alcuni hanno fatto –¹²⁵ con gli esiti bozzettistici di molta narrativa toscana ottocentesca: il gusto per l’aneddoto brioso, per l’abbozzo di macchiette, per l’impressione fuggevole, per la visione estemporanea rappresenta una fase del suo percorso, che comunque non esclude la profondità dello sguardo e l’interpretazione su fatti e uomini.¹²⁶ Collodi poi riduce al minimo gli aspetti esclusivamente descrittivi; in più, in direzione contraria rispetto al realismo, la realtà osservata non viene riprodotta pedissequamente ma diventa uno spunto per invenzioni paradossali e surreali che spesso giocano con la lingua, per il fine della vivacità caricaturale, sempre comunque tesa verso la riflessione condivisa. Gli spunti realistici devono essere letti come degli «indicatori desementizzati, semplici segnali che rimandano ad astrazioni più generiche».¹²⁷ La scrittura collodiana si rifà insomma a una tradizione posta tra satira e prosa d’umore, la quale rielabora in modo personale anche il modello fornito da Rossini – in cui la parola si allontana dal naturalismo per raggiungere in alcuni casi il *non-sense* – e che riprende piuttosto il gusto toscano per la

[...] caricatura esatta ed essenziale, del segno graffiato, inciso con destrezza; e vi aggiunge la consapevolezza del potenziale euristico che si nasconde nelle parole, congegni miniaturizzati che si possono smontare e rimontare in combinazioni sempre nuove, aperte sul paradosso, sulle associazioni d’immagini.¹²⁸

¹²⁵ Si veda ad esempio L. Russo, *I narratori toscani*, Milano, Principato, 1951, p. 49 o A. Restucci, *L’immagine della città*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III. *L’età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 169-220, in particolare pp. 176-179.

¹²⁶ In ogni caso, nell’*Introduzione* all’antologia *Toscani dell’Ottocento* da lui curata, E. Ghidetti mitiga l’accusa di bozzettismo alla letteratura toscana dell’Ottocento, mossa soprattutto agli scrittori della generazione di Verga (Pratesi e Fucini). Lo studioso si lamenta contro l’eccesso di semplificazione e l’atteggiamento di sufficienza verso tali scrittori, i quali secondo lui hanno invece pazientemente preparato la generazione toscana novecentesca, attraverso una «lenta e contrastata scoperta della modernità al di là della soglia alta della tradizione, della loro sofferta sottomissione al mito di Firenze, usurpato e immeschinito dai linguaioli nei secoli della decadenza» (cit., p. 28). Bisognerebbe quindi, secondo lui, studiarli e leggerli eliminando i luoghi comuni «del provincialismo, del dilettantismo, del ‘facilismo’ che [...] hanno accompagnato i toscani fino ai giorni nostri» (Ivi, p. 35).

¹²⁷ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXVII. Marcheschi ribadisce fortemente la distanza tra Collodi e il bozzettismo toscano: cfr. Ivi, *passim* e Id., *Note al testo*, cit., *passim*. Già A. Borlenghi aveva intuito questa distanza: cfr. *Narratori dell’Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962, vol. II, p. 7.

¹²⁸ E. Ferrero, *Prefazione*, cit., pp. 15-19, p. 17.

Soprattutto il richiamo alla tradizione dello sternismo, interpretato innovativamente in maniera non sentimentale e patetica,¹²⁹ gli permette di passare da un genere all'altro e di contaminare o giustapporre i generi costruendo opere dalla struttura aperta che mettono a nudo l'artificio su cui sono fondate e pongono in discussione regole monolitiche. Pensiamo a *Un romanzo in vapore*, un'opera ibrida tra guida turistica e abbozzo di romanzo, che mette in ridicolo la moda dei romanzi sentimentali fornendo insieme un ricettacolo di tipi colti dal viaggiatore 'sterniano' nella nuova ambientazione ferroviaria; a *I misteri di Firenze*, una parodia del romanzo sociale che teorizza e rende evidente l'impossibilità dei romanzi sociali nell'arretrata e provinciale Firenze;¹³⁰ *Giannettino e Minuzzolo*, manuali scolastici in cui si unisce informazione didattica, narrazione animata da personaggi vivi e coinvolgenti e condita dall'immane tratto ironico; *Le avventure di Pinocchio*, capolavoro della letteratura *tout court*, per adulti e per bambini.¹³¹ In queste opere in volume, tra l'altro, l'artificio sterniano della digressione permette al Lorenzini di inserire testi precedentemente scritti per i giornali e rifunzionalizzarli in vista di un altro supporto e un diverso contesto letterario.

Per riprendere un discorso incominciato all'inizio di questo capitolo, la dimenticanza critica intorno al Collodi è da imputare molto probabilmente proprio al suo sternismo, la 'terza via' ottocentesca rispetto alle due linee maggioritarie: il classicismo e Leopardi da un lato, il romanticismo e Manzoni dall'altro, secondo il noto schema desantisiano fondato sulla dialettica dell'idealismo hegeliano. Daniela Marcheschi insiste in maniera molto convincente su questa ipotesi

¹²⁹ «Egli, che fu il più autorevole esponente del giornalismo umoristico del periodo, è così estremamente attuale, proprio in quanto realizza il superamento della vulgata romantica del modello umoristico, visto quale miscela di sorriso e lacrime; ed è classico, e ancora moderno in questo: nel realizzare un umorismo inteso come un insieme di attività volte a creare una situazione comica» (D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXVIII).

¹³⁰ Secondo R. Bertacchini (*Il padre di Pinocchio*, cit., pp. 87-88), «nella storia dunque delle resistenze nostrane alle prime avvisaglie del naturalismo, maturate nella Toscana del secondo Ottocento – dalle reazioni che prendono di mira il *romanzo sociale*, coinvolgendo in un unico e generale ripudio la *manière* di Sue e di Hugo, della Radcliff e di Dumas figlio, fino ai decisi rifiuti del “romanzo sperimentale” [...]– dovremo inscrivere la parodia della letteratura d'appendice, il travestimento umoristico, con cui Collodi aggredisce il romanzo sociale di marca francese».

¹³¹ Su *Un romanzo in vapore* e *I misteri di Firenze* si vedano le introduzioni al primo volume dell'Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini (cit., a cura di E. Guagnini, pp. 23-41 e R. Randaccio, cit.); e D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990, pp. 37-48 e pp. 49-69. Ci permettiamo inoltre di rimandare alle recensioni da noi curate sui primi tre volumi dell'Edizione Nazionale delle Opere di Collodi, in «Enthymema» (2, 2010, pp. 402-413; 4, 2011, pp. 342-349; 8, 2013, pp. 405-411).

critica,¹³² sottolineando come il modello sterniano trovasse nell'Ottocento un albergo privilegiato proprio tra le colonne dei giornali umoristici. La via sterniana rappresenta, come abbiamo già avuto modo di sottolineare,¹³³ l'alternativa ideale per scrittori che aspirano alla costruzione di una letteratura nazionale realmente moderna, ma che non si riconoscono né nell'ormai superato classicismo, né nelle degenerazioni sentimentalistiche del tardoromanticismo.¹³⁴

Collodi è uno di questi autori: egli intercetta questa via perché forse la trova più adatta alla costruzione di una letteratura veramente nuova e anche perché con molta probabilità si tratta della via più congeniale alle proprie attitudini personali. La intercetta e la sfrutta ampiamente all'interno della cornice preferenziale ai suoi tempi per tale modello di scrittura: il giornalismo umoristico, che tra l'altro svolge un'importante funzione di mediazione per la conoscenza di Sterne, grazie anche alle traduzioni di scritti stranieri che circolano al suo interno.¹³⁵ Il modello sterniano si presta infatti bene a essere sfruttato tra le colonne di questi fogli dinamici, nuovi, che presentano una grande varietà di rubriche – tutte intergeneriche e transgeneriche – in cui il soggetto scrivente e il dato soggettivo – con i suoi

¹³² Cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit.; Id., *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, cit., pp. XII-XVI; Id., *Collodi sterniano*, cit. La studiosa scrive: «Lorenzini, per parte sua, era troppo giovane e disincantato per entusiasarsi degli equivoci tardo-romantici, di cui fu inflessibile detrattore nella sua veste di critico; troppo agitato dalla passione risorgimentale per non sentire l'urgenza di praticare un nuovo genere letterario "popolare" e di divulgazione – appunto il battagliero giornalismo umoristico – [...]. Troppo anziano, infine, si ritrovò per aderire al naturalismo verista, contro cui non cessò di lanciare frecciate ironiche, specie nel *Fanfulla* e nella *Vedetta. Gazzetta del Popolo*» (*Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XIII).

¹³³ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. I, par. 2.

¹³⁴ Pensiamo ad esempio a Ippolito Nievo, uno scrittore che tra l'altro presenta molte affinità con Collodi: la militanza nelle varie testate dei giornali umoristici – per lui soprattutto milanesi, la passione politica e civile espressa anche nel concreto combattimento in guerra, la sperimentazione di diversi generi. Anche la sua vasta produzione giornalistica ha subito una dimenticanza critica, per motivare la quale U. M. Olivieri – il quale ha recentemente curato una nuova e più completa edizione degli *Scritti giornalistici* nieviani per i tipi di Sellerio – chiama in causa il peso delle modalità della nostra unificazione nella creazione di «un canone sincretico costituito da letture normalizzanti dei nostri autori di primo Ottocento e da richiami al primato letterario italiano in nome di rinnovati classicismi» (*Per l'edizione degli scritti giornalistici di Ippolito Nievo*, cit., p. 156). Anche Nievo quindi, in quanto autore poco etichettabile o classificabile inserito in un'epoca di transizione, avrebbe subito una scarsa attenzione, riscattata solo negli ultimi tempi.

¹³⁵ Cfr. Id. (a cura di), *Appendice III*, cit.

esiti divaganti e dialoganti – predomina persino nei resoconti cronachistici, coinvolgendo il lettore in botta e risposta immaginati o anticipi di possibili obiezioni.¹³⁶

Dall'incontro tra il modello sterniano di scrittura e la tradizione comica toscana (più o meno recente) legata alla satira e alla caricatura e dalla pratica di quest'incontro nelle colonne dei giornali umoristici nasce l'originale stile collodiano, uno stile 'giornalistico'. Non bisogna dimenticare infatti l'influenza del supporto-periodico anche sulle caratteristiche di stile, sulla scelta del genere, sulle modalità della scrittura: il formato in colonne, l'esiguità dei fogli e quindi il ridotto spazio, la cadenza periodica dei giornali richiedono infatti rapidità di scrittura, ritmo, comunicatività, che in Collodi spesso si risolvono in esiti caricaturali e surreali. Nelle parole di Madrignani:

La spigliatezza, il garbo, la facilità del tocco collodiano [...] e così anche quella sveltezza e essenzialità di una narrazione secca, ammiccante e quel suo dialogo diretto e colorito affondano le radici nella prosa dell'assiduo giornalista sempre pronto a tramutare in battute di spirito e in osservazioni salaci la materia non proprio esaltante della cronaca nazionale o cittadina. [...] L'"effimero" esige un prezzo pesante; vuole dallo scrittore una tensione di scrittura e di invenzione che si può conquistare solo attraverso una collaudata intelligenza letteraria. Collodi ha accettato questa sfida sfibrante in un gioco di rimandi coi suoi lettori giornalieri senza rifugiarsi dietro alla bella prosa toscana di grande prestigio.¹³⁷

Il Lorenzini si mostra abile nell'intuire le potenzialità di questo nuovo mezzo di comunicazione: oltre a rappresentare un'importante palestra per esercitare e definire una lingua e uno stile originali, esso diventa lo strumento per raggiungere il più ampio pubblico di lettori in modo da portare avanti le battaglie risorgimentali,¹³⁸ intrecciando in questo modo politica, letteratura e giornalismo.

¹³⁶ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2 e 2. Si tratta di una caratteristica tipicamente umoristica poiché l'*humour* «deriva da un continuo intromettersi della persona col suo spontaneo capriccio nella espressione e nello sviluppo del soggetto che tratta interrompendolo e riprendendolo a piacere; aver sempre pronto un nesso ed un passaggio dal suo ghiribizzo alla sua idea e da questa a quello; anzi avere un'attitudine a far tutt'uno dell'uno e dell'altro» (R. Bonghi, *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia*, 1856, Varese, Sugarco, 1993, p. 99).

¹³⁷ C. A. Madrignani, *Collodi cent'anni dopo*, cit., pp. 98-99.

¹³⁸ Oltre alle battaglie ricordate nel primo paragrafo, il Lorenzini combatte, attraverso la pratica giornalistica, anche a favore di una lingua più chiara e comunicativa. Ricordiamo infatti che il giornalismo umoristico contribuisce tra l'altro all'unificazione linguistica italiana attraverso l'elaborazione di una lingua veramente moderna.

Il Collodi, però, riconosciuto maestro di stile e famoso giornalista, paga lo scotto di essere ‘fuori tempo’: è sterniano in tempi in cui prevale il realismo manzoniano e il romanzo sociale, e ancora quando si impone il verismo. Nel 1880, all’uscita della raccolta di racconti *Macchiette* – in cui l’autore mette insieme e rielabora parecchi spunti, motivi, pezzi apparsi sui giornali – lo si critica perché abbonda «soverchiamente nelle arguzie»,¹³⁹ Camerana lo rimprovera per il fatto che «non obiettiva mai»,¹⁴⁰ cioè non crea figure realistiche. Ancora, all’uscita della seconda raccolta di racconti, *Occhi e nasi*, gli si riconosce «una smania di esagerare la caricatura», che essendo, «per sé stessa una esagerazione [...] non deve oltrepassare i limiti del verosimile; o per dir meglio, deve sempre avere un legame col vero; altrimenti diventa una sguaiataggine senza senso».¹⁴¹ Il non ‘obiettivare’ è appunto il suo scopo, ma la sua fantasia caricaturale nella direzione della deformazione surreale e paradossale così poco incline al descrittivismo bozzettistico non viene compresa dalla maggioranza dei critici poiché sono tempi in cui prevalgono poetiche opposte (il verismo appunto), rispetto alle quali la sua scrittura appare astratta e molto lontana dalle nuove tendenze e dai nuovi bisogni letterari e sociali.¹⁴²

Proprio dallo sternismo, come si diceva, dipende questa sperimentazione e questo passaggio di generi che lo rendono quindi poco classificabile sotto un’etichetta specifica, poco definibile, sfuggente. In una passata recensione a *Un romanzo in vapore*, avevamo utilizzato, per riferirci al libro in esame, l’espressione «in vapore» come una metafora: per movimento, mobilità, fluidità, velocità di passaggio.¹⁴³ Potremmo riprendere la metafora e utilizzare la suggestione applicandola a Collodi stesso: egli, in fondo, non viene compreso perché *in vapore*. *In vapore* tra un genere e un altro, tra gli stili, tra i toni, tra le fasce d’età. *In vapore*, ancora, tra i giornali e tra i turbinosi avvenimenti storici. *In vapore* perché percorre traiettorie non lineari e percorsi mobili e non ingabbiati. Sarebbe quindi più

¹³⁹ «Fanfulla della Domenica», 22 febbraio 1880, anonimo.

¹⁴⁰ Cit. in D. Marcheschi, *Cronologia*, cit., p. CXII.

¹⁴¹ «Fanfulla della Domenica», 21 luglio 1880, anonimo.

¹⁴² «Alla letteratura si chiedeva ben altro; adesso erano mutati l’Italia ed il gusto; e, nell’epoca del verismo, la scrittura umoristica e surreale del Collodi, per un pubblico in genere “metropolitano” e di lettori medio-alti come quello di Brigola (editore di *Macchiette*) poteva apparire astratta, lontana dai nuovi bisogni e fermenti sociali: un tratto del passato, di una maniera letteraria che aveva ormai esaurito le proprie funzioni formali» (D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. LII).

¹⁴³ Cfr. P. Paone, recensione a *Collodi*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol I, cit.

giusto parlare di ‘percorso Collodi’, ‘stile Collodi’, ‘genere Collodi’, trattandosi di «un prosatore non manzonista, non flokloristico, non classicheggiante, ma prosatore originale». ¹⁴⁴

L’unica etichetta che gli calza a pennello dall’inizio alla fine della sua carriera, una divisa che integra e completa la camicia di Nesso del giornalista, è un’etichetta *in vapore* per eccellenza: quella di «umorista». Possiamo affermare dunque che Collodi fu un giornalista umoristico, sterniano. Come lo definisce un altro suo amico giornalista, Luigi Coppola, egli fu innanzitutto «umoristico dalla forza di 400 tonnellate, papà degli umoristici». ¹⁴⁵

¹⁴⁴ F. Chiappelli, *Sullo stile del Lorenzini*, «Letteratura», sett.-dic. 1953, pp. 110-118, p. 24.

¹⁴⁵ «La Lente», 24 marzo 1858.

Capitolo II

Le fisiologie e le macchiette di Collodi

1. Un'altra arma umoristica per Collodi: la fisiologia-macchietta

In questo capitolo ci soffermeremo sull'analisi delle fisiologie e delle macchiette che Carlo Lorenzini ha pubblicato sui giornali e sugli almanacchi, con particolare attenzione ai due giornali di cui ci siamo occupati nel presente studio. Proveremo a tenere ben presente sia il modello francese del genere sia la pratica italiana delle fisiologie da parte di autori diversi da Lorenzini.

Forniamo prima di tutto un elenco delle fisiologie e delle macchiette collodiane, avvertendo però circa la parzialità di tale elenco, data la problematicità legata allo studio della collaborazione dell'autore ai diversi giornali: ribadiamo infatti che bisognerebbe procedere allo spoglio di tutti i giornali ai quali egli ha collaborato per elaborare un elenco veramente completo dei suoi articoli, e che comunque permangono problemi relativi all'attribuzione di molti suoi testi (soprattutto dei primi anni), considerando l'anonimia o l'utilizzo di pseudonimi non sempre facili da sciogliere.

Per quest'elenco abbiamo unito i risultati relativi allo spoglio da noi condotto de «Il Lampione» e de «Lo Scaramuccia» alle informazioni presenti nei saggi dei diversi studiosi che si sono occupati del Collodi giornalista, con particolare riferimento alle *Note* al Meridiano delle *Opere* di Collodi a cura di Daniela Marcheschi, la quale ha proceduto all'attribuzione di molti articoli collodiani sulla base di caratteristiche tematiche, di stile, o considerando il riuso di interi testi giornalistici o di parti di essi in giornali diversi, o nei libri collodiani.¹⁴⁶

¹⁴⁶ G. Candeloro e, sulla scorta di Candeloro, R. Bertacchini (cfr. *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, cit.), propendono nell'attribuire l'intera serie delle fisiologie del «Lampione» a Collodi. In *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, cit., il primo studioso afferma infatti: «in questi scritti mi pare abbastanza evidente la mano di Collodi» (p. 66). Lo stesso vale per G. De Santi, che in *Carlo Collodi e l'esperienza del «Lampione» (1848-49)*, cit., fa risalire a Collodi «le componenti più propriamente satiriche [del giornale] – del tutto in linea con l'epigrammatica mordacità della tradizione toscana – e, passando ad esemplificare, la serie di ritratti critici o, meglio, di “fisiologie” (del codino, del crociato, della gesuitessa, dell'uomo tranquillo e, insomma, dei bacchettoni d'allora, che presentano sorprendenti analogie con alcuni sapidi stellonecini riuniti in *Occhi e nasi*, in *Scherzi e macchiette*, in *Divagazioni critico-umoristiche*» (p. 207). R. Maini e P. Scapecchi (*Collodi giornalista e scrittore*, cit.) e D. Marcheschi (*Collodi nella*

Ecco dunque l'elenco delle 27 fisiologie e delle 6 macchiette collodiane da noi isolate, con l'indicazione del giornale e del numero da cui ogni testo è tratto e l'eventuale pseudonimo utilizzato. Come per gli elenchi forniti nella Parte Seconda, anche quest'elenco va considerato come un punto di riferimento per le citazioni che in questo e nel successivo paragrafo preleveremo dalle macchiette e dalle fisiologie del Collodi. I testi tratti dal «Lampione» sono tutti anonimi. Precisiamo che in questo caso, per meglio evidenziare il percorso cronologico dei testi in relazione alla parabola intellettuale collodiana, non abbiamo riunito in unico punto i testi che riguardano la stessa categoria, tranne nel caso del codino – in cui più fisiologie sono da ascrivere allo stesso periodo/fase intellettuale. Le macchiette invece, data l'esiguità del loro numero totale, sono riunite in un solo punto:

Fisiologie

- 1) *Fisiologia del Codino* («Il Lampione», 19 agosto 1848) + *Una coda al Codino* («Il Lampione», 25 agosto 1848) + *Il nuovo Codino* («Il Lampione», 9 marzo 1849)
- 2) *Il Gaudente* («Il Lampione», 4 ottobre 1848)
- 3) *Birillo* («Il Lampione», 16 ottobre 1848)
- 4) *Il Ragazzo* («Il Lampione», 3 marzo 1849)
- 5) *L'uomo che fa le cinque* («L'Arte», 15 febbraio 1853)
- 6) *Appunti di un misantropo. La Donna* («Lo Scaramuccia», 28 febbraio 1854). Firma: Belfagor
- 7) *Le Amicizie Moleste* («Lo Scaramuccia», 26 gennaio 1855). Firma: Carlo Lorenzini
- 8) *Gl'Impresarj se ne vanno!...* («Lo Scaramuccia», 12 maggio 1855)
- 9) *Acquerelli e tocchi in penna. Lo Strozzino* («Lo Scaramuccia», 19 maggio 1855). Firma: Carlo Lorenzini
- 10) *L'Uomo-Colla* («Lo Scaramuccia», 23 giugno 1855). Firma: L.

linea sterniana della nostra letteratura, cit. e *Note ai testi*, cit.) si dimostrano invece più cauti nell'attribuzione delle fisiologie al Lorenzini. Per il nostro elenco abbiamo deciso di seguire questi ultimi studiosi (e soprattutto le *Note ai testi* di Marcheschi). Sebbene infatti non si possa negare l'influenza di Collodi nell'intera serie delle fisiologie, tuttavia certe caratteristiche stilistiche e di ritmo impediscono di procedere per molti testi a una sicura attribuzione. Per lo scioglimento degli pseudonimi, oltre ai saggi e ai dizionari già segnalati nei precedenti capitoli, ci siamo avvalsi di M. Giardelli, *Via dei Malcontenti. Figure e caricature fiorentine dell'Ottocento*, Firenze, Salimbeni, 1971; e di *Pagine d'autore*, «UICS STUDIA», 3-4, 1988, pp. 35-67.

11) *Galleria fisiologica. La Madre della debuttante!* («Lo Scaramuccia», 1 e 8 dicembre 1855; «Strenna Garibaldi del giornale Il Lampione pel 1864», Firenze, Tip. Grazzini, Giannini & C., 1864, pp. 41-51). Firma: Carlo Lorenzini e C. C. (per la strenna)

12) *Caricature politiche. Il fungo del 27 aprile* («Il Lampione», 30 agosto 1849-60)

13) *Il Codino* («Il Lampione», 30 agosto 1849-60)

14) *L'uomo che non si compromette* («Il Lampione», 30 agosto 1849-60)

15) *Caricature politiche. Il Rosso* («Il Lampione», 1 settembre 1849-60)

16) *I Birilli Politici* («Il Lampione», 11 settembre 1849-60)

17) *Appendice teatrale (L'uomo di spirito)* («La Nazione», 15 aprile 1860, poi in «Il Novelliere», 25 agosto 1877)

18) *Il Birichino di Firenze* («Il Fanfulla», 30 settembre 1870)

19) *L'Elettore in Italia. Dialogo-fisiologia* («Il Fanfulla», 19 luglio 1872). Firma: C. Collodi

20) *Il Giornalista. Fisiologia in punta di penna* («Almanacco del Fanfulla pel 1872», Roma, Tipografia dell'Italia, 1872, pp. 36-62). Firma: C. Collodi

21) *Tipi fiorentini* («Almanacco del Fanfulla pel 1874», Roma, Tipografia dell'Italia, 1874, pp. 209-224). Firma: C. Collodi

22) *Il catechismo del Giurato* («La Vedetta. Gazzetta del popolo», 30 marzo 1877). Firma: C. C.

23) *L'Amico di tutti...* («Gazzetta del popolo», 18 novembre 1865, poi in «La Vedetta. Gazzetta del popolo», 18 aprile 1877). Firma: C. C.¹⁴⁷

24) *Schizzi e tocchi in penna. Il Deputato assente* («Il Novelliere», 16 febbraio 1878)

25) *Il Trovarobe ministeriale* (in *Note gaie*, pp. 35-39)¹⁴⁸

26) *Un tipo comune* («Il Fanfulla», 21 febbraio 1881). Firma: C. Collodi

27) *Nuovi deputati. L'onorevole Cenè Tanti* («Il Fanfulla», 22 dicembre 1882). Firma: C. Collodi

Macchiette

1) *Succhiello* («Il Lampione», 8 novembre 1848)

¹⁴⁷ Siamo riusciti a reperire il testo della fisiologia nella versione de «La Vedetta. Gazzetta del popolo».

¹⁴⁸ La fisiologia è inserita tra gli articoli raccolti in *Note gaie*, ma senza l'indicazione della provenienza giornalistica, che non siamo riusciti a reperire in altro modo.

2) *Preme. Un critico perduto* («Lo Scaramuccia», 26 Maggio 1854) Firma: Scaramuccia

3) *Caricature. Lo conoscete?* («Lo Scaramuccia», 16 e 20 giugno 1854). Firma: Scaramuccia

4) *Il Mandrillo-Babon* («Lo Scaramuccia», 29 agosto 1854). Firma: Scaramuccia

5) *Girolamo Pagliano* («Lo Scaramuccia», 15 Settembre 1854). Firma: C. L.

6) *Alla greppia dello Stato* («Vedetta. Strenna-Almanacco per l'anno 1880», Firenze, Tipografia M. Ricci, 1880, pp. 67-77). Firma: C. Collodi¹⁴⁹

Per prima cosa diciamo che per la distinzione tra fisiologie e macchiette ci siamo avvalsi dello stesso criterio collettivo-categoriale utilizzato nella Parte Seconda di questo studio. La brevità dell'elenco delle seconde rispetto alle prime è falsata a causa della maggiore difficoltà di identificazione delle macchiette sulla

¹⁴⁹ Questi i motivi delle attribuzioni delle fisiologie e macchiette anonime o pseudonime sopraelencate: la *Fisiologia del Codino* è attribuita a Collodi (R. Maini e P. Scapecechi, *Collodi giornalista e scrittore*, cit., p. 12) sulla base del ritorno di identiche espressioni nell'*Appendice collodiana* de «La Nazione» del 1-2 gennaio 1860; per *Una nuova coda* l'attribuzione è condotta «per ragioni tematiche, di lessico, ritmo, punteggiatura» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 930); per *Il nuovo Codino* in base a stile e temi (Ivi, p. 823, nota 3); per *Il Gaudente* (che, leggermente scorciato, diventa *L'uomo che non si compromette* nella seconda serie del giornale) D. Marcheschi informa che già in *Un romanzo in vapore* «per ironizzare sul romanzo dei suoi tempi, Lorenzini aveva riusato questa sua invenzione comica del “gioco delle interiezioni”, questo schema satirico, del resto parodia del Capo XL delle *Regole ed osservazioni della lingua toscana* (del 1745, ma più volte stampate nel corso dell'Ottocento) di Salvatore Corticelli: che sarà sempre uno dei suoi idoli satirici» (Id., *Cronologia*, cit., p. XCV); *Birillo* (poi *I Birilli Politici*) per «alcune sue tipiche reinvenzioni linguistiche d'ascendenza sterniana» (Id., *Note ai testi*, cit., p. 922, nota 6); *Il Ragazzo* per «l'uso insistito, tipico, delle lineette, dei corsivi [...] e l'oscillante presenza del punto fermo prima della lineetta [...] senza contare naturalmente, a questa data, l'originalità nella trattazione del tema» (Ivi, p. 1064, nota 1); per *Il fungo del 27 aprile* sulla base dell'«uso frequente della battuta agganciata» (Ivi, p. 825, nota 6) e «perché vi si trova una descrizione della “carriera” politica del codino identica a quella fatta negli *Estremi si toccano*», una commedia di Collodi (Ivi, p. 1116, nota 11); per *Il Rosso* in base a stile e temi (Ibidem); *L'uomo che fa le cinque* è anonima ma segnalata come di Carlo Lorenzini (Collodi) da Ferdinando Martini (Fondo conservato nella Biblioteca Forteguerriana di Pistoia, cfr. Ivi, p. 1068, nota 1). Vanno probabilmente attribuite a Collodi anche *Il Codino* (per il tema, la forma dialogica e perché il testo è inserito nello stesso ‘articolo’ de *L'uomo che non si compromette*, sempre collodiana) e *Succhiello* (per le iterazioni, il lessico adoperato, alcune espressioni, l'uso delle lineette, come conferma D. Marcheschi, con la quale abbiamo avuto modo di confrontarci e che ancora ringraziamo). Per gli pseudonimi collodiani usati ne «Lo Scaramuccia», rimandiamo invece al paragrafo dedicato alle fisiologie e le macchiette di questo giornale (cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.1, p. 355 e par. 2.3, nota 513).

base della deduzione a partire dal titolo dei testi tratti dai giornali di cui non abbiamo proceduto personalmente allo spoglio, di contro alla facilità di deduzione titologica delle fisiologie.

In linea generale si può affermare che, rispetto alle caratteristiche del genere della fisiologia umoristica osservate nella Parte Seconda (cap. III), i testi collodiani si distinguono nettamente, per caratteristiche stilistiche, linguistiche, strutturali e di scelte procedurali. Come si vede, però, si tratta di testi che si riferiscono ad anni molto diversi, per questo ogni gruppo isolato presenta caratteristiche peculiari, nonostante la molto precoce manifestazione dell'originalità dello stile collodiano – tratto che ha permesso di procedere all'attribuzione della maggior parte dei testi.

I testi più vecchi sono quelli del primo «Lampione»: siamo negli anni 1848-49, probabilmente si tratta dei primi esempi del genere «fisiologia umoristica» in Italia, che rappresenta dunque a quest'altezza una novità assoluta. Dal punto di vista strutturale e procedurale, dunque, in essi risultano maggiormente presenti quelli che abbiamo identificato come i tratti peculiari del genere: la struttura è quella standard del pezzo discorsivo-descrittivo e, tra i procedimenti utilizzati, figurano quelli relativi all'incrocio di tendenza generalizzante e tendenza particolarizzante, e quindi l'elenco di azioni e dei tratti tipici del tipo e la casistica situazionale di apparizione del tipo. Leggiamo ad esempio, in *Il Ragazzo*, un elenco di azioni accennate che esemplificano l'unico tratto esagerato della categoria:

[...] egli è intervenuto nella caduta di tutti i ministeri, ha gridato *abbasso i Codini, abbasso l'Aristocrazia. Abbasso Leopoldo d'Austria*. – Non abbiamo ricordo che si sia fatta dimostrazione senza la presenza del ragazzo – Egli si ficca fra la gente, piglia, urta, pesta, fin tanto che non è potuto andare alla testa del movimento – Allora è nel suo centro – tende gli orecchi e domanda cosa deve gridare; quando l'ha saputo, la dimostrazione non può andare a vuoto. [...] Se si tratta di alzare un albero della libertà, il ragazzo è sempre lì, come il sacerdote della funzione; quando l'albero è ritto, e la folla si è dissipata, il ragazzo rimane là un poco confuso, e guardando l'albero, pare che mediti per indovinare il perché abbia tanto urlato, e per sapere cosa voglia significare quell'albero a cui hanno fatta tanta festa. – Se si tratta di fischiare un codino conosciuto, o di rompere le finestre a qualche reazionario, il ragazzo vi prende subito una parte attiva, quantunque non sia mai responsabile di quel che succede.

Come si può già osservare a partire da quest'estratto, per quanto concerne lo stile e la lingua sono già presenti elementi tipicamente collodiani: la sintassi è

breve e paratattica, la lingua moderna e naturale, il ritmo veloce. Siamo però alle prime prove del nostro autore, dunque il brio e il ritmo non risultano ancora completamente assestati.

Corrispondono pienamente alla descrizione fornita la *Fisiologia del Codino* (prima fisiologia apparsa sul «Lampione», e di cui ci siamo occupati ampiamente nel paragrafo dedicato alle fisiologie del giornale),¹⁵⁰ *Birillo* (poi *I Birilli Politici*) e *Il Ragazzo*. Al loro interno si situano già degli elementi che vivacizzano la struttura, come la digressione aneddotico-narrativa per il codino, il procedere per brevi paragrafetti in *Il Ragazzo*, o alcuni procedimenti tipicamente collodiani, come la comicità giocata sulla lettera e la descrizione tautologica (nel codino: «dove gli affari sono una scusa per gli impiegati, come gli impiegati sono una scusa per gli affari», «Il Codino propriamente detto è un uomo d'una certa età, e d'una certa statura come tutti gli altri uomini»), o la trasformazione surreale, in *Birillo*:

Birillo, preso fisicamente è un pezzo di coso di legno, o d'avorio piramidato, più largo, cioè, alla base, che alla testa, il quale al più piccolo urto cade sdraiato morto, e fa bestemmie e ridere chi lo vede andar giù, ma la sua caduta è una cosa momentanea, perché una mano amica, veloce come un lampo, tosto lo rimette in piede. – La sua vita è un cadere e risorgere continuato, senza posa, senza interruzione. Il Birillo politico, poi, ed è quello di cui voglio parlarti più apertamente, è un coso piramidato come il birillo fisico, ma in senso inverso; giacché è più largo di testa che di base, quindi non ti so dire quanti colpi ha battuto e batte continuamente per terra. – La testa, come ti puoi immaginare, è piena di tutt'altra sostanza che di spirito, è una testa piena di materia.

In un altro testo della prima serie del «Lampione», Collodi personalizza la struttura del genere attraverso la sua particolare predilezione per il dialogo: si tratta di *Il Gaudente*, in cui la breve descrizione iniziale si evolve in un dialogo-scenetta con didascalie che alludono alla gestualità caricaturale del tipo, rendendo esplicita un'altra predilezione collodiana, quella per la gestualità e la mimica dei personaggi. Un'altra innovazione strutturale presente in queste prime fisiologie consiste nella finta lettera di *Una coda al Codino*, in cui, come abbiamo già osservato,¹⁵¹ un codino indignato si rivolge paradossalmente al giornale per rivendicare altri tratti caratteristici della categoria alla quale ammette orgogliosamente di appartenere.

¹⁵⁰ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 1.1, pp. 314-315.

¹⁵¹ Cfr. *Ibidem*.

Nella prima serie del giornale rientra la macchieta *Succhiello*, che pure si distingue per caratteristiche di stile, le quali hanno permesso l'attribuzione a Collodi. Notiamo infatti la rapidità del ritmo, la naturalezza della lingua, nonché certe iterazioni ravvicinate tipicamente collodiane («coso lungo lungo, pallido pallido, liscio liscio, secco secco») e i giochi linguistici. La struttura è quella della biografia caricaturale tipica delle macchiette del giornale:¹⁵²

Eccovi un Succhiello! Prendetelo in mano – l'avete guardato? Bene! Venite con me a far un giro per le segreterie, fissate gli occhi dentro a quel banco là – Vedete quel coso lungo lungo, pallido pallido, liscio liscio, secco secco? [...]

Succhiello vide che da scapolo avanzava poco. Un tale spiantato e ciuco, ma grande amico di Bologna e di Paver, che fu governatore senza governo, di nome e non di fatto: un tale secco secco come Succhiello, liscio liscio e moro moro morto pochi giorni sono alla stazione di Livorno *l'anarchica*. Un tale, come io diceva, per nome Tortino allora potente di potenza segreta, gli messe in vista una fanciulla croata. Egli che simpatizza assai con quel sangue, la sposò, e con questo aiuto pervenne alla paga di 36 scudi al mese. Bella paga! 36 scudi!!!

Dopo queste prime prove fisiologiche, Collodi torna a sfruttare il genere negli anni della direzione de «Lo Scaramuccia» (1853-1855). Il genere non è più una novità assoluta e dunque il Nostro vi si appropria con una maggiore personalizzazione. Inoltre, in questo giornale le caratteristiche stilistiche di Collodi sembrano ormai avere assunto quel marchio di originalità indiscussa che ritroveremo anche nelle sue opere più importanti: l'autore si mostra insomma già padrone del suo stile grazie alla quotidiana palestra rappresentata dal giornalismo. Difatti, anche quando i testi rientrano in una struttura più standard, lo stile, il ritmo, la lingua vivacizzano a tal punto da far spiccare le fisiologie collodiane rispetto a quelle degli altri collaboratori del giornale, rendendo più accattivante e agevole la lettura. In particolare, lo stile del Lorenzini 'disegna' la pagina mediante i diversi mezzi grafici e tipografici (corsivi, neretti, parentesi), rendendo così distinguibili già dal punto di vista visivo le sue fisiologie: l'uso espressionistico della punteggiatura lo conduce ad abbondare in punti esclamativi, puntini sospensivi, lineette, due punti – usati spesso per creare delle 'catene comiche'.¹⁵³ La lingua si fa ancora più moderna, naturale, eterogenea, con una base del toscano dell'uso della borghesia e un'apertura sia verso le forme dialettali sia verso neologismi, forestierismi e tecnicismi. La sintassi è breve, sciolta, agile, paratattica,

¹⁵² Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 1.2.

¹⁵³ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XVII.

vivacizzata da frequenti passaggi di registro, e spesso organizzata in brevi paragrafi che talvolta si riducono a un'unica frase o periodo, o deviante verso incisi improvvisi, battute a sorpresa o esiti dialogici. Ne risulta una scrittura viva e conversevole.

Rispetto alle fisiologie degli altri collaboratori del giornale, poi – in linea con Sterne e il modello da lui offerto – la struttura dei testi presenta una maggiore varietà e una maggiore contaminazione tra i generi: oltre alla descrizione-identikit, troviamo adesso più frequentemente la narrazione, il dialogo (anche nella forma del botta e risposta pseudocatechistico) e la parodia di alcune tipologie testuali. Per quanto riguarda i procedimenti, si può affermare che i più presenti in assoluto non sono quelli peculiari del genere (derivanti quindi dalla tensione tra tendenza generalizzante e particolarizzante), ma quelli derivanti dalle caratteristiche proprie della fantasia scrittoria collodiana, così spiccata da imporsi anche all'interno di un genere che, se non personalizzato, rischierebbe di diventare monotono e ripetitivo. Si tratta della tendenza alla trasformazione caricaturale in senso surreale – caratteristica tipica dell'inventiva collodiana, che permette, come abbiamo osservato, di staccarlo nettamente dalla linea ottocentesca del bozzettismo descrittivistico-realistico toscano –¹⁵⁴ e il gioco comico sulla lingua, procedimenti che tra l'altro si trovano spesso a sfumare l'uno nell'altro interagendo in affascinanti simbiosi. Per quanto riguarda il gioco sulle potenzialità espressive della lingua, a Collodi interessano

[...] le sfumature semantiche dei vocaboli, le intonazioni sintattiche insieme agli esempi sempre aperti di un diletterismo metaforico e analogico, che gli permette di saggiare il plusvalore delle parole, di rovesciare ad esempio talune esplicite comparazioni o metafore già fatte, o viceversa di riattivare nel gioco, qui sì estroso e variato, delle qualificazioni nominali, i termini e le locuzioni correnti, magari le più logore e consunte della stanca e meccanica routine del luogo comune.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. I, par. 2.

¹⁵⁵ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 482. Per Bertacchini, prima de *Le avventure di Pinocchio*, e quindi all'altezza delle nostre fisiologie, nell'umorismo di Collodi prevale il momento intellettualistico e ragionativo, la scrittura mostra un maggiore distacco rispetto al reale «per una compiacenza abbastanza fredda del mediato, del riflesso, del metaforico, da rivoltare facilmente in satira o in caricatura» (Ivi, p. 520).

La lingua viene quindi reinventata sternianamente attraverso il libero gioco delle associazioni, o piegata in senso paradossale, assurdo, surreale, anticipando in questo modo certi esiti umoristici del Novecento.¹⁵⁶

Molto frequenti anche la rapidità di definizione dei tipi, condensati in pochi tratti; gli a parte svelanti dei dialoghi-scene, la descrizione tautologica, tutti tratti tipici collodiani. Ancora, sono presenti i classici procedimenti caricaturali dell'animalizzazione e del paragone degradante (spesso anche nella forma del climax o dell'elenco iperbolico). Naturalmente – sebbene non con la nettezza che ci si sarebbe aspettati – si riscontrano altresì i procedimenti propri del genere della fisiologia umoristica, e quindi la divisione del tipo in specie e sottospecie, l'elenco del frasario o delle azioni tipiche, la parodia del linguaggio naturalistico, la casistica di apparizione del tipo. Il modello della scrittura sterniana agisce anche attraverso la forte presenza dell'io scrivente, la numerosità delle digressioni e delle parentesi metaletterarie.

Bisogna menzionare infine, come si diceva, la tendenza di Collodi al riuso dei suoi testi o di parte di essi (anche in termini di motivi, formulazioni linguistiche, immagini): si tratta, se vogliamo, di una procedura propria all'idea profonda di umorismo, poiché presuppone la considerazione della scrittura e delle trovate scritte come marchio stilistico, e come elemento dinamico, mobile, plurifunzionale, conservando quindi una vitalità che non sbiadisce con il tempo. Il riuso non va quindi inteso nei termini di «facile rozzezza dell'artificio preconfezionato e buono ad ogni uso», ma come rispondente «a un'esigenza profonda di espressione del proprio estro immaginativo e di ricreazione linguistica».¹⁵⁷

Dall'insieme di queste osservazioni, possiamo senza dubbio concludere che Collodi assorbe il genere francese della fisiologia umoristica e ne fa un punto di partenza per creare un genere 'fisiologia-Collodi', che coincide in sostanza con un breve pezzo umoristico ritmato, sintetico (e quindi veramente caricaturale), 'disegnato', denso di trovate e invenzioni originali, e che per queste caratteristiche emerge nettamente sia rispetto alle altre fisiologie italiane sia rispetto al modello francese. Nella 'fisiologia-Collodi' vengono accentuate molto di più le tecniche caricaturali (materializzazione, animalizzazione, condensazione e sintesi, esagerazione) attraverso lo sviluppo del particolare caricato, deformante e tipiz-

¹⁵⁶ Pensiamo a Bontempelli, Savinio, Campanile, Palazzeschi, Calvino (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXV; E. Ferrero, *Prefazione*, cit., p. 17).

¹⁵⁷ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XLIX.

zante in funzione espressiva e antinaturalistica. Inoltre, il gioco linguistico caratteristico delle *physiologies* diventa in Collodi il punto di partenza per mettere a punto la sua caratteristica tecnica della letteralizzazione della metafora o comunque per costruire corticircuiti linguistici giocati sull'assurdo. Questi ultimi due tratti mostrano altresì come l'ambiguità 'studio-satira' caratteristica delle *physiologies* – ricordiamo che le *physiologies* rappresentano comunque una prima interrogazione sulla nozione di «tipo», idea importante e scientifica, strumento di conoscenza e di analisi, che avrebbe contribuito poi a incanalare la Francia sui binari del realismo e del naturalismo –¹⁵⁸ nelle fisiologie italiane e in quelle collodiane in particolare si risolve nel sacrificio dello 'studio' a favore della satira e dell'umorismo. Anche in Italia l'Ottocento si mostra il secolo dei dizionari e delle enciclopedie come strumenti per la catalogazione e la classificazione, e le fisiologie imitano in certo modo questo atteggiamento, ma l'intento caricaturale-macchiettistico risulta decisamente prioritario.

Modelli perfetti di questo genere 'fisiologia-Collodi' possono essere ritenuti *Lo Strozzino* e *L'Uomo-Colla*, dei quali decidiamo pertanto di riprodurre interamente il testo:

Acquerelli e tocchi in penna. Lo Strozzino

La maldicenza in questo mondo non rispetta alcuno – neppure gli strozzini: e dio sà [*sic*] se gli strozzini sono meritevoli di rispetto!

Lo strozzino, considerato sotto un certo punto di vista, è l'amico del povero! Venite meco e fate conto di ragionare. Se domani il *lansquenet* o il *maccao* vi allegeriscono le tasche di ogni specie monetata, se un socio d'industria vi procura la sorpresa di spogliarvi da un momento all'altro, in virtù d'un fallimento: se una giovine donna, alla quale aspirate, mostra delle tendenze sfrenate per gli scialli della *Ville de Lyon* o per i confetti di Castelmur: se vi imbattete in un creditore brutale, che contro ogni legge divina ed umana, intenda di farsi pagare fin l'ultimo soldo, ditemi un poco; in uno di questi momenti solenni della vita, a chi siete solito ricorrere per togliervi d'impaccio? – Forse agli amici? – No: – perché l'amicizia, quantunque Cicerone si sia ingegnato di farcela prendere a noja, con quella sua cicalata a P. Attico, è sempre cosa di troppo valore, per trovare chi se la voglia giuocare con una domanda imprudente di qualche prestito per urgenza! Eppoi gli amici! oh! Gli amici in fatto di prestar denari, hanno un dettato eccessivamente classico che dice: *Amicus Plato, sed magis amica... moneta*. Voi mi farete osservare che quel *moneta* non è certamente troppo latino, o che, per lo meno, non rimonta al buon secolo d'Augusto, al secolo classico della lingua, ma in ogni modo però quel vocabolo suona abbastanza chiaro

¹⁵⁸ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 2 e 3.1.

ed esplicito per farvi capire che l'amico non si trova disposto a prestarvi il più vile fra tutti i centesimi di bassa lega.

Cos'è lo strozzino? – La risposta è un po' complicata. Fino a tanto che le scienze naturali si mantennero nell'infanzia, fu creduto generalmente e per uno di quegli errori popolari, così comuni nei secoli d'oro dell'ignoranza, che lo strozzino appartenesse per certi rapporti alla famiglia umana. Ma oggi giorno, che la dio mercè, le scienze hanno progredito e che le grandi scoperte hanno gettato una nuova luce sulle molecole del creato, è stato riconosciuto all'unanimità e come quattro e quattro fa otto, che lo strozzino, propriamente parlando, appartiene alla *Vampirologia*.

Andate franchi: lo strozzino è un *vampiro*: – la sua superficie esterna ha la configurazione di un bipede: la faccia ritiene un po' dell'aguzzo, come quella degli uccelli di rapina: le mani sono modellate sulle zampe del gatto: l'occhio è giallastro... come il napoleone d'oro: ha i denti d'acciaio finissimo: il sorriso di double: l'anima di ferro fuso: la coscienza di gomma elastica: il cuore... Un momento: mi assicurano che in questi giorni, essendo stata fatta l'analisi di uno strozzino, per mezzo di un apparato chimico, fu scoperto che nel posto del cuore, ci aveva un porta-monete a doppia cerniera. Io non so davvero se da questo fatto, per ora unico, si possa dedurre in tesi generale, che il porta-monete sia il cuore degli strozzini! La scienza non si è ancora pronunciata!

Lo strozzino ha la virtù della *calamita* – e forse deriva da ciò, che alcuni maligni, servendosi di un giuoco di parola, hanno chiamato lo strozzino una *calamità*! Invece di sangue, gli scorre per entro i calami e le vene un fluido magnetico, che ha la forza di assorbire e di tirare a sé tutti i metalli, e specialmente i metalli corredati di un conio e di un valore effettivo. Quando il prossimo è ridotto al verde, quando è ridotto allo stato di nudità assoluta, allo stato semplice, primitivo, Adamita – più i debiti, e meno la foglia di fico – allora lo strozzino gli si attacca alla pelle e, vampiro insaziabile, si contenta di succhiargli il sangue. Pare incredibile che la medicina non abbia ancora sperimentato, in certi casi d'infiammazione più o meno locale, l'applicazione dello strozzino in luogo della sanguisuga! Se l'esperimento riuscisse bene, come tutto porta a crederlo, ne verrebbe un gran vantaggio all'umanità, e sarebbe finalmente rintuzzato l'orgoglio dei detentori di sanguisughe e degli appaltatori di *mignatte a domicilio*!...

Lo strozzino è *modesto*! Al contrario di tanti millantatori che vantano le ricchezze che non hanno, il nostro eroe dichiara sempre di non avere un soldo al proprio comando: «La crittogama¹⁵⁹ si è attaccata anche al danaro» ecco l'unico motto spiritoso che egli si permetta nella sua gravità.

Lo strozzino è *compiacente*. Esso è dolente di non potervi prestare la somma che chiedete – ma ve la cercherà. Conosce una persona... un amico... insomma farà di tutto per contentarvi. E se non riesce a raccapezzarvi i mille franchi che, per esempio, vi occorrono, ve ne darà 200 in effettivo: e vi offrirà gli altri 800 in tanta canapa

¹⁵⁹ La crittogama è una pianta che infesta la vite, quindi, per metafora, una malattia contagiosa, una peste sociale.

filata, o in tante pezze di cambry a fiori, eccellente per rivestire i mobili di casa vostra... ma non per pagare una cambiale che scade.

Lo strozzino... ma insomma, io sarei prolisso, se volessi fare il panegirico di questo vampiro!

Oh strozzini, crescete e moltiplicate... e che l'80% vi sia leggiere! Lasciate pure che i pedanti alzino la voce: voi siete una conseguenza logica della putrefazione della società; il prendersela con voi è la stessa cosa che il rifarsela coi vermini che si alimentano sopra un cadavere frollato da cinque giorni di sepoltura!

L'Uomo-Colla

Se volete fare la conoscenza dell'Uomo-colla, venite meco. Un momento: io suppongo che il mio lettore (tanto più se è maschio) possieda qualche nozione sulle sostanze resinose in generale, e sulla colla in particolare. Caso diverso, sarei costretto a rimandarlo al primo vocabolario, che gli capitasse fra le mani, dove andando alla lettera C e sfogliando fino al CO, s'imbatterebbe positivamente nella seguente rubrica:

COLLA: materia glutinosa che appiccica ec. ec...

Premessa questa lieve definizione, il lettore è subito in caso di capire cosa s'intende per UOMO-COLLA. L'Uomo-colla va considerato per una disgrazia. Nello stesso modo che un povero diavolo, che viaggia in questa valle di *miserie* (e per conseguenza di *debiti*) va soggetto al tick, all'emicrania, ai nervi, al mal dei denti, alla moglie, così un giorno o l'altro può trovarsi colpito dall'infortunio di restar vittima dell'uomo-colla. Qual è la fisionomia di quest'individuo resinoso? Eccovela: sorriso perpetuo, stereotipato: parola facile (e spesso insipida): *calembourg* permanente: faccia inverniciata, cute impermeabile a qualunque ingiuria. L'uomo-colla arriva sempre inopportuno e non se ne avvede: o seppure se ne avvede, non mostra di esserne convinto – si direbbe quasi che gode di una volontà arcana, inqualificabile, nell'annojare, nel molestare, nel mettere alla disperazione il povero prossimo. L'Uomo-Colla non stringe amicizie o relazioni; ma *appiccica* il proprio individuo a quello degli altri. Una volta appiccicato, ci vuol altro a staccarlo. Io conosco alcuni disgraziati, che sono stati costretti a ricorrere all'acqua bollente. Pare che l'Uomo-Colla non resista alla virtù immediata di questo specifico, per uso esterno! Siete in palco: desiderate restare in compagnia di poche persone di vostra conoscenza: ecco la bussola scricchiola: l'Uomo-Colla si presenta e saluta: voi gli rendete appena il saluto, o forse non lo salutate neppure, e allora l'Uomo-Colla attacca il suo cappello all'arpione, e si pone a sedere accanto a voi. Se il teatro non rovina, o non prende fuoco, voi potete contare che l'Uomo-Colla non abbandonerà il vostro fianco fino alla caduta finale del sipario. – Avete fretta, e correte per i vostri affari: sullo sbocco di una cantonata, l'Uomo-Colla vi vede, vi afferra, vi ferma... Ebbene, io me ne appello, a tutti coloro, che, come me, hanno avuto la disgrazia d'imbattersi in un individuo di questa specie, non è egli vero che una volta che l'Uomo-Colla vi ha chiuso fra gli artigli, voi siete quasi costretto a lottare di braccia o di ginnastica, per

distaccarvi e andarne per i fatti vostri? Lasciami andare. – Ma senti... – Ho fretta, non posso. – Una parola, e ti lascio. – Sono aspettato!... – Un minuto, e ti dico addio. – Ma questa è una violenza bell'e buona. – Scusami, mi sei così simpatico. – Io lo credo, ma lasciami andare. – Due paroline sole, ed ho finito.. – Insomma, caro lettore, tu sudi freddo da capo ai piedi, soffi come un istrice, sbuffi come una locomotiva, ti divincoli, come Laocoonte, fra le spire dei serpenti di Tenedo, ma l'Uomo-Colla ti tiene stretto per il vestito, e se ti abbandona un braccio ti prende per quell'altro, e se ti lascia libera la mano sinistra, ti agguanta la destra. Gusto bipede esoso, inalterabile, inflessibile..... Ebbene lo volete credere? è tanta l'antipatia e l'avversione che io nutro per l'Uomo-Colla, che soltanto nel timore che egli possa attaccarmisi alla penna, lascio a mezzo la fisiologia e vi saluto.

Per quanto riguarda *Lo Strozzino*, oltre alle caratteristiche proprie del genere-fisiologia umoristica, come la casistica delle situazioni in cui si dovrebbe ricorrere al tipo in esame – sviluppata comunque in maniera originale attraverso l'antifrasi (ci riferiamo a tutta la prima parte, a partire dalla definizione dello strozzino come «amico del povero») – notiamo soprattutto la trasformazione surreale operata a partire dalla selezione e amplificazione del tratto caratteristico del tipo: l'attaccamento al denaro. La trasformazione surreale risulta amplificata al punto che si può dire che tutto il testo si fonda su questo meccanismo, dal ritratto alla descrizione delle interazioni possibili del tipo. Il ritratto dello strozzino è tutto un accumulo di animalizzazioni e trasformazioni surreali fino all'affermazione dell'assenza del cuore e alla trovata paradossale del cuore-portamonete. Peculiarmente collodiano risulta altresì il gioco comico sulla lingua («Lo strozzino ha la virtù della *calamita* – e forse deriva da ciò, che alcuni maligni, servendosi di un giuoco di parola, hanno chiamato lo strozzino una *calamità*!»), al quale segue la tipica attività dello strozzino nell'interazione sociale, descritta di nuovo attraverso la trasformazione surreale: tutto è moneta in questo tipo, persino il sangue, per cui il tipo si trasforma in sanguisuga, o meglio in 'succhiamoneta'. Seguono esempi di frasario tipico, a illustrazione di definizioni antifrastiche («lo strozzino è *modesto*!», «lo strozzino è *compiacente*»), così come la conclusione.

Per comprendere l'originalità della proposta collodiana, si può procedere a una comparazione di questa fisiologia con quella francese dedicata alla stessa categoria, ad opera di Marchal:

Oh! jeunes gens, si votre mère avait faim, si votre amante – si votre famille n'avait pas de quoi subsister, – vous iriez vous traîner aux pieds de cet homme, la poitrine gonflée de soupirs, le cœur plein de larmes, le front couvert d'humiliation, vous

l'implorieriez, – vous lui donneriez votre dernier gilet, et il aurait encore l'adresse de s'en faire un manteau. [...]¹⁶⁰

Il n'a pitié de rien cet homme, car il n'a pas d'âme!

Affreuse misère! pas de cœur!

Non, il ne sent rien que l'or, il ne vit que pour l'intérêt et par l'intérêt.

Il est armé d'une canne qu'il porte majestueusement dans ses deux mains croisées derrière son dos, circonstance qui augmente la rotondité de son ventre.

Il est avare autant que le père Rachel est juif. Aussi, quand il lui arrive de priser, il le fait avec parsimonie, et se garde bien d'inviter les gens avec lesquelles il se trouve à plonger les doigts dans sa tabatière. –

Il a des veines, des artères, des jarrets, des excellents poumons comme M. O. Barrot, mais pas de cœur. –

La quésivité le lui a desséché.

Il se nourrit d'aliments saines et fortifiants, – mais dont le prix est peu élevé.

Il jouit d'une grande activité, d'une certaine adresse –¹⁶¹

Come si vede, anche in questo caso il tratto caratteristico coincide con quello dell'attaccamento al denaro, tra l'altro sottolineato dallo stesso motivo dell'assenza del cuore (Lorenzini avrà letto l'originale?); ma Collodi parte da questo tratto per amplificarlo in senso caricaturale con esiti surreali che permettono al tipo e al testo di rimanere impressi nella mente del lettore. Nel testo francese l'assenza del cuore si perde poi nell'elenco delle caratteristiche (molto lungo, e di cui qui abbiamo riportato solo un breve estratto) del tipo. Il tono risulta inoltre tendente al patetico e al malinconico, assolutamente lontano dunque dall'antifrasi umoristica preferita da Collodi e che riesce a rendere brillante e divertente anche un motivo che riguarda la «putrefazione della società».

Si noti infine, naturalmente, la netta differenza stilistica e di ritmo; fatto che possiamo rilevare anche procedendo alla lettura di un'altra fisiologia de «Lo Scaramuccia» dedicata allo strozzino, firmata però Grillincervello:

Non vi pensate già che l'odierno strozzino faccia quel genere di affari, agognati dall'antico usuraio, che consistevano nel prestare il suo danaro non solo ad un interesse esorbitante, ma altresì colla garanzia di un pegno più che equivalente. Ohibò! Questa specie di affari sono oggi riserbati al così detto *ipotecario*, che sta al mio strozzino come nel regno dei quadrupedi la talpa sta alla jena. Però anche questo genere di basso strozzino sussiste sempre, e corrode tacitamente l'ultimo obolo dell'operaio e del piccolo industriale. Coll'ingentilire le sue abitudini lo strozzino

¹⁶⁰ C. Marchal, *Physiologie de l'Usurier*, cit., pp. 11-12.

¹⁶¹ Ivi, pp. 22-23.

de' nostri giorni ha elevato altresì la sfera dei suoi affari, ed abborrendo dal nome d'ipotecario, si è battezzato con quello di scontista. E perché l'enormità di questi suoi sconti non salti troppo agli occhi dei mal capitati, esso vi dice, e dovete crederlo, che vi usa le maggiori facilitazioni, quando egli si contenta di un interesse del 3 per 0,0. Guardate però che questo 3 per 0,0 egli lo prende per ogni mese che concede alla vostra scadenza, quindi mentre di primo abbordo credete aver trattato il vostro imprestito con la perla degli scontisti, fatti bene i conti, v'accorgete di aver pagato il 36 per 0,0. A questo poi dovete aggiungere la così detta commissione, e gli altri munuscoli che formano tutto ben calcolato, la cifra ben maiuscola di circa la metà del contante che esso vi sborsa, e tutto ciò, notatelo bene, quando voi avete la fortuna (e Dio vi liberi da questa fortuna!) d'incappare in uno strozzino *discreto*, giacché diversamente il 3 per 0,0 può elevarsi fino al 5 e anche al 6, sempre s'intende bene per ogni mese, e così al 60 e al 72 per 100!!!! – Che razza di... galantuomini passeggiano liberamente tra noi, senza che nessuno possa osar toccar loro un capello
Sotto l'usbergo del *libero cambio*!

Si può notare come manchi del tutto il disegno della pagina attraverso la punteggiatura e i segni grafici, nonché la fluidità, la naturalezza e familiarità della lingua, la rapidità del ritmo, sebbene sia comunque avvertibile l'influenza di Collodi nell'uso di alcuni motivi o addirittura nell'utilizzo di medesime strategie caricaturali (come l'antifrasi sul finale).

Anche ne *L'Uomo-Colla*¹⁶² la trasformazione surreale sembra essere il tratto portante del testo, che riprende la tipologia sempreverde del seccatore (la cui tradizione rimonta a Orazio, passando per il tipo dell'importuno di Teofrasto, per poi attraversare i secoli con varie riprese e riproposizioni), rivitalizzandolo in un

¹⁶² Una prima elaborazione dell'*Uomo-Colla* è il testo *L'uomo che fa le cinque* («L'Arte», 15 febbraio 1853, non firmato ma attribuibile a Collodi); dopo la versione su «Lo Scaramuccia», il testo comparirà a firma Collodi ne «La Strenna dlla Gazzetta del Popolo pel 1874», poi, con il titolo *L'uomo-mastice. Fisiologia in punta di penna*, in «Il Novelliere», 6 dicembre 1877. Sull'*Uomo-Colla* collodiano e le riproposizioni letterarie del topos del seccatore, cfr. R. Randaccio, *Ibam forte via sacra... Una presenza comica nella letteratura italiana dell'Ottocento: dal seccatore di Orazio all'Uomo-Colla di Carlo Lorenzini*, «Studying Humour», 3, 2016, <https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/5280>, non numerato. Un riferimento all'*Uomo-Colla* collodiano si colloca poi all'inizio del decimo capitolo del racconto *La povera e la ricca* (Firenze, Barbèra, Bianche e Comp., 1858, p. 44) di Tommaso Gherardi Del Testa: «Carlo Lorenzini, scrittore umoristico per eccellenza, descrisse a meraviglia in certo giornale fiorentino l'uomo-colla, l'uomo che vi si appiccica quando meno lo pensate e quando meno lo desiderate, che vi ferma per la via, vi assedia con le interrogazioni, e che se tentate di disimpegnarvi, ve lo impedisce ancorandosi al Vostro soprabito. L'unico mezzo per liberarvene è quello di dare una forte stretta, lasciargli in mano un pezzo di abito e darsela a gambe. Questo rimedio ve lo dico in segretezza, perché i sarti non sentano, altrimenti sarebbero capacissimi di tenere al loro stipendio un'armata di uomini-colla».

ritratto vivido e originale pur nella sua brevità, anzi proprio attraverso questa brevità, e dotandolo di una «credibilità sociale indipendente da ogni precedente letterario».¹⁶³ Notiamo poi l'abbozzo rapido del tipo, riassunto in pochi tratti per mezzo della selezione caricaturale («sorriso perpetuo, stereotipato: parola facile (e spesso insipida): *calembourg* permanente: faccia inverniciata, cute impermeabile a qualunque ingiuria»), e – da collegare al genere delle fisiologie umoristiche – il frasario e la casistica di apparizione del tipo. Questi ultimi procedimenti sono però sviluppati sempre in funzione dell'esagerazione dell'unico tratto caratteristico, riassunto dal titolo e in cui consiste la stessa trasformazione surreale: la paradossalità del tipo spinge all'eccesso e all'assurdo anche le situazioni ipotetiche in cui esso è immesso. Anche il lettore, attraverso un crescendo di paragoni iperboliche, si ritrova a subire una serie di trasformazioni dal sicuro effetto caricaturale. Pure in questo testo, infine, sono evidenti le peculiarità di stile e il disegno della pagina collodiani.

Una prima ideazione del tipo risale al 1853 con *L'Uomo che fa le cinque*, pubblicato su «L'Arte». Il testo si struttura in una breve introduzione costituita dall'elenco delle attività tipiche per riconoscere il tipo e una scena-dialogo dallo sviluppo narrativo in cui il tipo è messo in situazione e squaderna tutto l'armamentario di strategie per accalappiare l'«amico» in questione fino alle cinque, orario in cui, come una macchiettistica Cenerentola, egli scatta e «pianta come un cavolo» la sua vittima: «Che vuol dire far le cinque? / Vuol dire ammazzare un'ora per giungere a quella del desinare. Quest'ora ammazzata porta seco la strage di tutti coloro che debbono cooperare alla strana uccisione». Vediamo un estratto da questa scenetta, portata ancora una volta fino a esiti paradossali:

- Oh! aspetta, ecco là Odoardo, chiamiamolo!
- Devi dirgli qualche cosa?
- No, è per discorrere; tanto, si fa ora.

(Tanto si fa ora non è una stretta sintassi, ma è la forma d'uso, e noi la lasciamo testuale)

Ma Odoardo più fortunato di voi è riuscito a voltar per la strada a sinistra.

L'amico, deluso, dice:

- Ih! lasciamolo stare, già è un bietolone, non avrebbe saputo che dirci!

Così voi più o meno capite che sareste stato voi, se aveste avuto la sorta di fuggir dal vostro ragno come ha fatto Odoardo.

- Oh! a proposito, dite voi, cercando di liberarvi, adesso che ci penso, mancano pochi minuti alle quattro, vado alla posta.

¹⁶³ R. Randaccio, *Ibam forte via sacra...*, cit., non numerato.

- Bene, ti accompagno. Tanto, debbo far le cinque.
- Nell’incamminarvi, veramente voi pensate che potete mettere a profitto quei momenti, e vi dirigete verso la posta. Se foste solo arrivereste a tempo, ma col vostro carnefice non c’è mezzo. Egli comincia per dirvi:
- Aspetta, non andar così in fretta, c’è tempo.
- Sono per batter le quattro!
- Le quattro soltanto? Come si fa a giunger alle cinque?
- Ma la posta chiude alle quattro.
- Ma io desino alle cinque... Oh, to’! guarda quella donnina, sai chi è quella?
- No, chi è?
- Aspetta che la vegga.
- Andiamo, si fa tardi.
- Volesse il cielo! Ecco, torniamo un momento indietro... Ah!

A parte quest’ultimo esempio, le fisiologie sopraesaminate – seppur ampiamente personalizzate nei procedimenti e nello stile – rientrano comunque nella struttura standard imperniata sulla descrizione-ritratto. Un’altra fisiologia collo-diana de «Lo Scaramuccia» rientrante in una struttura più standard e principalmente descrittiva è *La Madre della debuttante*.¹⁶⁴ Il genere in questo caso risulta personalizzato attraverso una lunga prima parte digressivo-divagatoria – corrispondente all’intera prima parte della fisiologia – contro i purismi linguistici, e una ricca presenza di parentesi metaletterarie. Questa fisiologia viene completata nella *Strenna Garibaldi* del 1864, dove si nota un maggiore gioco con i diversi generi: sono infatti presenti – allo scopo di amplificare il tratto dominante del tipo, ossia la presenza ingombrante della madre, la quale esibisce se stessa attraverso l’esibizione della figlia – il dialogo-scena per ingraziarsi il giornalista teatrale il giorno prima del debutto della figlia, e il monologo, ricco di punti esclamativi e puntini sospensivi – altro modo per alludere caricaturisticamente all’esuberanza ingombrante del tipo.

Tra le altre fisiologie de «Lo Scaramuccia», si segnalano dal punto di vista strutturale *La Donna* (tra l’altro riprodotta nel «Lampione» del 25 marzo 1861), organizzata in brevi paragrafetti, tutti giocati su paragoni iperbolici dall’effetto caricaturale. Tali paragoni rendono evidente la lettura, da parte di Collodi, della *Physiologie du Mariage* di Balzac, di cui viene ripresa la declinazione della satira misogina attraverso l’elenco di vari tipi di armi femminili.¹⁶⁵

¹⁶⁴ Ci occuperemo più analiticamente di questa fisiologia più avanti: cfr. *infra*, cap. III, par. 2.2.1.

¹⁶⁵ I diversi riferimenti e citazioni (anche direttamente dal francese) di Balzac fanno pensare a una lettura da parte di Collodi dei testi dell’autore francese in lingua originale; fatto che ci

Gli assalti nervosi sono un'armata che le donne tengono sempre in ordine e bene equipaggiata anche in tempo di pace. –

L'emicrania, è un soldato in congedo che esse richiamano sotto le armi nei tempi di guerra. –

Le lacrime e gli svenimenti, sono una guardia mobile, che esse fanno marciare quando la patria è in pericolo. –

Io paragono i loro sorrisi alla spuma che fa l'acqua quando si precipita dall'alto di una cascata in un abisso. –

Io paragono i loro sguardi ad un ordine di arresto, che mette per un tempo più o meno lungo, un povero cuore ai ferri e in balia dei loro capricci; più il cuore è innocente più resta incatenato. –

Le loro strette di mano non sono che soldati d'avanguardia che bevono e giocano davanti i nemici, mentre il loro generale sotto la tenda sogna di fare qualche sortita, tanto più micidiale, quanto essa è inaspettata. –

L'ascendenza balzachiana del testo è evidente sia nell'utilizzo del paragone guerresco per descrivere il rapporto uomo-donna, sia nella scelta della tipologia di armi usata dalle donne.¹⁶⁶

Gl'Impresarij se ne vanno!... (che abbiamo collocato, nella Parte Seconda, tra le 'fisiologie dell'assenza') si segnala per l'amplificazione della parodia della storia naturale, di nuovo in senso surreale, attraverso il motivo (che Collodi riprenderà in altri testi) della specie umana in estinzione esposta al museo di Storia Naturale. Notiamo anche lo stile riccamente esclamativo, l'uso frequente dei corsivi in senso espressionista, il procedere per brevi paragrafi:

Intanto corre voce che i grandi Musei di Storia Naturale di Parigi e di Londra abbiano indirizzato molte lettere all'ex-Borracchi,¹⁶⁷ proponendogli delle offerte vistosissime, per indurlo a vendere il suo corpo – nel giorno che farà divorzio formale dall'anima!

Pare che questi Musei spingeranno le offerte ad una cifra favolosa, pur di potere ornare le loro sale di un *campione* di questa famiglia radicalmente estinta!

permette di sottolineare ancora una volta la sua vasta cultura (cfr. D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXVI e *passim*). Per i riferimenti a Balzac, si vedano ad esempio gli articoli collodiani *Corrispondenza di Firenze*, «l'Italia musicale», 18 agosto 1858, o *Le acque di Montecatini*, «Il Lampione», 4 marzo 1863. L'influenza di Balzac è notevole sull'opera di Collodi: si pensi a *I ragazzi grandi*, considerato da D. Marcheschi «una variazione italiana, sotto forma di commedia/romanzo, sulla balzachiana celebre *Physiologie du mariage*» (*Collodi ritrovato*, cit., p. 74).

¹⁶⁶ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 1.

¹⁶⁷ Si tratta dell'ultimo esemplare della 'specie' degli impresari secondo il Lorenzini.

Che questo voto sia esaudito! Così almeno i posterì che visiteranno fra cinquant'anni i Gabinetti di Storia naturale, potranno farsi un'idea dell'impresario – di quest'animale che a guisa degli antichi centauri, è stato sempre mezz'uomo e mezzo bestia!

Ora capisco, perché moltissimi artisti parlandomi del loro impresario, mi hanno detto: è un *mostro*!

Lo credereste? In questo stato di cose, i naturalisti e gli uomini della Scienza hanno già incominciato a litigarsi fra loro, per definire qual sia il vero posto che possa spettarsi all'Impresario, nelle sale del Museo!

Alcuni vorrebbero che fosse collocato fra i carnivori: altri, fra i coleopteri. I più però sono d'accordo nell'assegnargli una nicchia fra gli uccelli di rapina, nella gran famiglia ornitologica!

Se lo Scaramuccia fosse invitato anch'esso a esporre la propria opinione in questa vertenza, opinerebbe di fare *impagliare* il più bell'impresario che si potesse trovare sul continente (Pelacane sarebbe un vero *bijou*!) e gli darebbe un posto, nella specola, fra la Gazza-ladra e il Barbagianni!

Infine, una tipologia a sé è rappresentata da *Le Amicizie Moleste*, testo che abbiamo deciso di inserire tra le fisiologie perché si fonda interamente sulla classificazione e divisione in specie. Le varietà dei falsi amici sembrano tante declinazioni dell'uomo-colla, condensate in paragrafetti che sperimentano una molteplicità di generi e di volta in volta materializzano immediatamente il tipo davanti agli occhi del lettore attraverso l'allusione alla gestualità o l'attenzione a quelle micro-situazioni della quotidianità di cui Collodi si mostra fine osservatore. Il risultato comico risulta assicurato proprio grazie alla vivacità del ritmo e alla genialità delle trovate umoristiche, che rendono leggibile il testo nonostante sia più lungo degli altri. Diamo di seguito qualche esempio, in cui noteremo anche l'indugio sulla gestualità, l'acutezza nell'attenzione alle microsituazioni di interazione quotidiana, l'utilizzo del motivo della saliva – da ascrivere all'area grottesco-caricaturale del basso corporeo:¹⁶⁸

3° SERIE. – Tra gli amici molesti non vanno dimenticati coloro, che hanno l'abitudine, ogni volta che vi dicono una cosa, di prendervi fra le dita un bottone del vostro soprabito o del vostro gilet, e tanto ve lo torturano, senza avvedersene, che finalmente il povero bottone si divide dal gambo, e resta nelle mani dell'amico, il quale, con tutta consolazione, vi dice con un'aria di stupida sorpresa: – Oh! si è staccato!... In questa categoria, v'entrano anche quelli, che nel tempo che vi parlano, si permettono di accomodarsi il fiocco della cravatta, di abbottonarvi il paletot, di arricciarvi un baffo, o di provarsi la vostra lente.

¹⁶⁸ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.

4° SERIE. – Appartengono alla quarta serie tutti quelli, i quali se si incontrano cento volte in un solo giorno, sono capaci di ripetervi per cento volte la medesima domanda. Costoro, con un'occhiata che vi misuran da capo a piedi, vi chiedono per esempio:

- Chi è il tuo sarto?
- Sempronio.
- Veste molto bene. Quanto hai pagato questo paletot?
- Non te lo saprei dire!
- Bello questo *gilet*! Dove lo hai preso?
- Non me ne rammento.
- Graziosi questi bottoni da camicia! li vuoi vendere?
- Sul momento no!
- Questo cappello l'hai comprato a Livorno: si vede!
- No: l'ho comprato a Firenze!
- È un magnifico cappello: – mi dici dove si trovano i guanti di una pelle così buona, come i tuoi?
- Dappertutto!
- Io sono veramente disgraziato!

5° SERIE. – Entrano nella quinta serie tutti i fanatici della musica. Andate con uno di questi tali al teatro, e vi assicuro che spenderete il vostro biglietto con molta soddisfazione – perché invece d'un'opera, avrete la fortuna di sentirne due. Difatti l'amico vi si mette accanto e, quando l'orchestra comincia l'overtura, esso non perde tempo e, zuffolando colla bocca, come una piva in sacco, rifà il motivo principale, ingegnandosi di tanto in tanto d'imitare le botte dell'ofleide o del trombone, gli acuti dell'oboe, le agilità del clarinetto, o il suono nasale del corno inglese, e qualche volta spingendo l'entusiasmo, fino a ripetere i colpi della grancassa sopra al cocuzzolo del vostro cappello, che tenete incomodamente sulle ginocchia. Canta la donna, e l'amico fa da donna; entra il basso, il baritono, il tenore, e l'amico fa da basso, da baritono, da tenore – suonando sempre, con pessima voce – e soffiando negli orecchi, come uno spiraglio di un uscio di strada.

6° SERIE. – Fanno parte della sesta serie, tutti quelli che hanno il vizio organico di fare la *terza sotto*. Ogniquale volta vi salta l'estro di aprire la bocca, per fischiettare un motivo, una cavatina, un valz, una polka, qualunque cosa insomma, l'amico vi prende a volo e vi fa la *terza sotto* – oppure il secondo, come dice il popolo nel suo linguaggio poco scientifico, ma eminentemente semplice ed espressivo! [...]

9° SERIE. – Entrano nella nona serie, gli amici balbuzienti, e tutti quelli che dotati di un'eccessiva salivazione, quando vi parlano d'appresso, non possono fare a meno di aspergervi la faccia di tante stille – che sono poco rugiadosa – e meno nettaree. Questi amici diventeranno più tollerabili quel giorno, in cui sarà inventata una maschera di guttapercha o di cachouch per cuoprirsì la faccia. Oh! io anelo quel momento, in cui passando dinanzi a qualche bottega di chincagliere, potrò leggere a caratteri cubitali:

Calosce per il viso! (prezzi fissi).

Da «Lo Scaramuccia» abbiamo tratto anche la maggior parte delle macchiette giornalistiche collodiane, che si differenziano dalle macchiette degli altri autori principalmente per le stesse ragioni di stile, ritmo e lingua che abbiamo finora messo in luce per le fisiologie collodiane. Anche qui i ritratti sono sbozzati in maniera rapida attraverso fulminei paragoni degradanti e giochi linguistici, con un chiaro effetto caricaturale, come per l'impresario in *Lo conoscete?*:

[...] immaginatevi un ometto a cavallo ai 35 anni, coperto da uno strato di adipi piuttosto ragguardevole, con gioventù *cessante* e pancia *emergente*, con occhio arguto e fronte calva, vestito decentemente, ma senza eleganza: dategli una flessibilità di persona, degna di qualunque clown, ed una voce di tenore sfogato, degna di qualunque Rubini in ritiro, ed avrete un'idea a chi Somigli quest'impresario.

La lingua, attraverso uno scambio tra maiuscola e minuscola, nasconde a malapena l'allusione a un impresario reale, quel Somigli che poi diventerà il proprietario de «Lo Scaramuccia».

Nello stesso testo si riscontra la stessa oscillazione tra macchietta e fisiologia che abbiamo osservato per le macchiette di altri autori.¹⁶⁹ Si può leggere ad esempio la presentazione dei due protagonisti, in cui tra l'altro è messo in atto il meccanismo caricaturale del contrasto esterno, descrivendo una 'strana coppia' (l'accostamento di due tipi diversi che, posti vicini, diventano risibili), insieme a quello della riduzione sineddochica con esagerazione del tratto dominante. Tra gli altri motivi caricaturali, si declina in maniera originale quello degli occhi, di solito svolto in maniera ripetitiva nella caricatura letteraria. Notiamo ancora una volta la vivacità di ritmo e sintassi, raggiunte anche attraverso l'uso delle metalessi:

Ed appunto tra questi ultimi individui io ebbi alcuni giorni sono ad osservarne due, i quali così individualmente, come per la strana pariglia che formavano meritavano di esercitare la spiritosa matita di Grenier e di Victor Adam.

L'uno era un giovane di bella figura, alto della persona, con un mostruoso torace tondeggiante all'infuori, spalle quadrate, braccia e gambe muscolose, e sempre mosse artisticamente: non avea che i soli baffi: i capelli portava accuratamente arruffati in lucide anella: l'occhio grande ed espressivo movevasi intorno lieto, languido, sorridente, testimoniando l'interna compiacenza di un uomo che sa d'esser bello. [...] Il corpetto molto sparato davanti lasciava sporgere tutta la rotondità del petto, su cui stendevasi una bianchissima tela battista ove il mirabile

¹⁶⁹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.2.

moltiplicarsi delle piegoline, dei trafori e dei ricami faceva che la materia fosse vinta dal lavoro. [...]

L'altro era una figura da non potersi descrivere che per esclusione. [...] Non era dunque un giovinotto, eppure la sua fisionomia non aveva la severità dell'uomo maturo; non era elegante il suo abbigliamento, eppure non poteva accusarsi di trasandato: il suo passo non era caricato, eppur non mancava di una certa grazia coreografica; nelle sue abitudini non v'era consonanza; il bastoncino elegante del damerino, il sigaro dello scapato, facevano bizzarro contrasto con due occhiali orribilmente verdi, che accavalcati ad un naso greco... ma greco seismatico, escludevano dal viso di lui fin l'ombra di quella avvenenza, cui sembravano mirare un pajo di baffi, un pizzo e due fedine debuttanti.

Chi era quest'altro?

Ma cominciamo dal primo (V. Torace).

Egli era un artista, un attore, un primo uomo, un giovane primo attore assoluto, un uomo assolutamente primo. Esso si rendeva alla piazza, e stava aspettando l'arrivo della Compagnia.

L'altro (V. Occhiali-verdi) era..... (puntini a volontà) un autore (scarica di puntini) un autore comico-drammatico..... (e qui fuoco di puntini alla Guidi).

Si tratta di due personaggi presentati in senso macchiettistico e caricaturizzante, mettendo dunque in rilievo un tratto peculiare dell'individuo particolare (Occhiali Verdi e Torace), scegliendo tra l'altro motivi originali rispetto a quelli solitamente frequentati dalla caricatura letteraria.¹⁷⁰ Quando si passa all'interazione tra i due, però, ci si rende conto di come questa possa essere ampiamente generalizzabile ai tipi appartenenti alla stessa categoria professionale (attori e autori teatrali):

Parlavano del più e del meno, cioè di arte drammatica. L'autore si lagnava coll'attore che non avesse la lodevole abitudine d'imparare la parte. L'attore dal canto suo si lagnava coll'autore che scrivesse delle parti da non potersi imparare. La disputa però era amichevole, e terminò con un comune lamento contro i capi-comici che con le loro novità drammatiche, pane quotidiano dell'arte, e arte del pane quotidiano, tolgon la voglia agli autori di scriver bene; agli attori d'imparare le parti. Se per caso giungeva in quel punto un capo comico, si sarebbero tutti e tre insieme scagliati sugli impresari: e se un impresario giungeva tutti e quattro si sarebbero scagliati contro il rispettabile pubblico... innocente capro espiatorio di tutti gli attori sfortunati, di tutti gli autori fischiati, dei capi-comici non scritturati, degli impresari falliti.

¹⁷⁰ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.1.

Dunque i personaggi in questione si situano in una posizione mediana tra la *macchietta* – in cui predomina la varietà caricaturale – e la *fisiologia* – in cui predomina la generalizzazione scientizzante. Sul termine «macchietta», lo stesso Lorenzini così si esprime: «Dopo i grandi e veri tipi, vengono i mezzi tipi; le sfumature, le mezz'ombre, le macchiette e tutta quella pleiade di figurine fantastiche, ibride, incredibili, che rammentano il secol d'oro della Potisciomania».¹⁷¹ Viene qui sottolineato il versante bizzarro, surreale, particolarizzante (dunque classicamente caricaturale) della macchietta. Nelle *Note al testo* di *Macchiette*, Molina Castillo definisce invece la macchietta come «la versione collodiana di quella moda letteraria delle fisiologie».¹⁷² In base all'analisi condotta finora, non possiamo essere totalmente d'accordo con quest'ultima affermazione poiché si può in molti casi distinguere, anche nell'opera collodiana, tra fisiologie e macchiette, sia dal punto di vista dello statuto del personaggio sia dal punto di vista strutturale e di genere. La fisiologia si configura di solito come un brevissimo pezzo descrittivo rivolto a un'ampia categoria di persone, mentre la macchietta possiede tratti più classicamente caricaturali rivolgendosi alla varietà, alla singolarità bizzarra del personaggio, spesso descritto brevemente e poi messo in situazione.

Anche quando viene inserita in pezzi descrittivi, la macchietta conserva i caratteri di particolarità bizzarra. È il caso di Girolamo Pagliano, macchietta collodiana per eccellenza, *topos* umoristico personale che torna costantemente tra le pagine dei suoi scritti (giornalistici e non). Il racconto della vicenda biografica di Pagliano viene declinato attraverso l'applicazione del registro eroicomico, che rende quindi caricaturale il pezzo:

Pagliano è un uomo! – dico così unicamente per disinganno degli stranieri, i quali suppongono che Pagliano sia un mito, un nome, un medicamento, un siroppo, una [†] del Monte-Amiata.

Pagliano è un uomo! E qual'uomo! La sua gioventù rammenta la gioventù dei grandi ingegni: anche esso fu attraversato nella sua vocazione, come lo furono Ariosto, Tasso, Cellini e gli altri. La vocazione lo chiamava prepotentemente al Siroppo – mentre i suoi genitori – crudeli! – lo destinavano al canto. [...]

Dopo aver gustato e rigustato l'arcana voluttà del fischio, ma del fischio unanime, generale, spontaneo, granito, egli disse addio alle scene e rivolse la mente agli studj favoriti della sua fanciullezza.

¹⁷¹ *I Liberali annoiati*, «Il Fanfulla», 14 agosto 1870.

¹⁷² F. Molina Castillo, *Note al testo*, p. 229.

Un giorno che egli stava colla faccia prosternata verso la terra, meditando una formula – per far colazione; udì una voce che risuonandogli negli orecchi, gli disse. – *Levati, Pagliano: vai..... e in mio nome purgherai tutta la terra. Io sono....* e qui la voce profferì un nome, che Pagliano non si è potuto giammai ricordare! Era caduto in deliquio! – [...]

Ecco l'origine storica del Siropo-Pagliano. [...]

Il fatto sta che in poco volger di tempo, Pagliano poteva aver l'orgoglio *di dire a se stesso: ho purgato tutta la cristianità*. I crociati non poterono mai dire altrettanto! [...]

Un bel giorno Pagliano, tormentato dagli stimoli della gloria, pensò lungamente sulla caducità delle cose umane. Che fare? – Egli si avvide che il Siropo era un monumento liquido – aveva bisogno di un monumento solido, e duraturo, che consegnasse il nome di Pagliano, alla posterità. Quale ispirazione! Un teatro!

Egli disse a se stesso:

I Siropi passano, ma i teatri restano.

Anche in questo caso possiamo osservare l'originalità della proposta collodiana attraverso la lettura di un'altra macchietta su Pagliano presente ne «Lo Scaramuccia», ma non collodiana (la firma è Scarafaggio):

Figuratevi un poco per farvene un'idea, che mentre madre natura nel lanciarlo nel mondo gli gridava le memorabili parole, *vai e purga l'umanità vasta e corrotta*, si voleva guastare il suo istinto di *uomo purgante*, col farne invece un uomo *cantante*. Forse coloro che concepirono questa falsissima idea avevano in mente Orfeo che si traeva dietro col canto le belve e le pietre, e non riflettevano che gli uomini del secolo decimonono son più duri delle pietre e meno docili delle belve della favola; quindi il nostro Eroe, dopo aver visto che col suo canto non muoveva un sospiro, gittò la lira che non gli aveva fruttato neppure un *paolo*, ed impugnò la magica boccetta gridando con tutto il fiato dei suoi polmoni alla umanità decaduta che lo circondava le magne parole: – *Sorgi e ti purga!* [...]

Ma qui non era compiuta l'alta missione del Pagliano. Egli sentiva che dopo aver purgata la società bisognava divertirla; quindi dopo averle somministrata la più ampia dose del suo efficacissimo Siropo, pensò a costruire il più ampio Teatro che Firenze avesse mai veduto. E per compire questo suo umanissimo proposito, Egli saviamente pensò di fondare il suo Teatro in un luogo ove in tempi non tanto remoti avevano risuonato i tristi gemiti dei carcerati. Quindi al tocco della sua magica bacchetta, o meglio al suono che i molti francesconi che il suo specifico aveva fatti colare nei di lui forzieri, sorse il gran Teatro che il popolo Fiorentino nonostante il diverso regale battesimo, si ostina a chiamar sempre *Teatro Pagliano*, quasi voglia eternare quel monumento in nome del suo benefico Proprietario.

Come si vede, nonostante l'utilizzo della stessa strategia caricaturale (attraverso la scelta del registro eroicomico), la sintassi risulta più ampia, il ritmo più

lento, l'intonazione è poco moderna. Proprio queste caratteristiche impediscono alle trovate originali su Pagliano – che sembrano quasi un calco di quelle collodiane – di imprimersi nella mente del lettore.¹⁷³

Il Mandrillo-Babon pure spicca per il ritmo, scandito in brevissimi paragrafi, e per l'uso insistito di neologismi caricaturali, i quali si innescano a catena a partire dal titolo:

I fiorentini addetti a far la corte a tutte le eccentricità che vengono dall'estero, si sono dati a imitar servilmente l'illustre ospite anche negli accessori i più insignificanti – Vi sono di già in vendita:

I pantaloni-babon – I gilets-babon – Le code-babon.

Entrate in qualunque trattoria e troverete sulla *Carta del giorno*. – Cotolette alla salsa babon – Uova al piatto. – dette alla babon.

Andate dal vostro parrucchiere, e prima di mettervi le mani sul viso (i parrucchieri hanno questo privilegio) vi domanderà se volete lasciarvi il pizzo alla babon – se desiderate il ciuffo-mandrillo.

Per le case i nomi vezzeggiativi di mimi, cheri, peti, nini, caro, cucco, ed altri, sono stati tutti sostituiti dal vezzeggiativo di moda babon: ve n'ha qualcuna che ha osato spingere la tenerezza fino a chiamarlo *Mandrillo*.

In una parola è una vera Babonomia.

Preme. Un critico perduto è invece una 'macchietta dell'assenza' molto particolare: la macchietta serve infatti al Collodi come arma caricaturale per praticare la critica letteraria. Per la precisione, in questo caso si tratta di difendere dagli attacchi dei critici il saggio di Salvatore Viale *Lettere sulla moderna letteratura romanzesca*, pubblicato su «Lo Scaramuccia». Il riferimento al Viale è nascosto dietro allo scambio maiuscola-minuscola sottolineato dal corsivo. Dal cognome «Viale» scaturisce il gioco metaforico del percorso perduto, con un riferimento parodico alla *Commedia* di Dante:

Sono diversi giorni che non si trova più il sig. B. esercente non matricolato di critica nel giornalismo fiorentino. Stando alle voci che corrono, questo ardentissimo giovine si sarebbe smarrito in un *Viale* troppo ripido per le sue forze. Pare che il nostro confratello, acceso da una nobile indignazione, si fosse mosso per andare alla difesa dell'attuale *Letteratura romanzesca*. Ma l'impeto e il bollore giovanile gli fecero perdere il lume degli occhi, e quest'infelice dopo pochi passi smarì la strada, perdendosi in una selva, selvaggia, aspra e forte, di strampalerie grosse come querce,

¹⁷³ Anche D. Marcheschi, nel corso di uno scambio personale, ha confermato l'ipotesi della non paternità collodiana di questo secondo scritto su Pagliano, poiché esso mancherebbe in scorrevolezza e modernità di intonazione.

e di sfarfalloni piramidali come i pini della Vallombrosa. E sì, che gli ammaestramenti non gli mancarono. Prima della partenza, tutti gli dicevano: bada, se vuoi affrontare il *Viale*, cerca di tenerti sulla strada maestra della logica: metti nel sacco di viaggio un paio di scarpe nuove, e un po' d'erudizione vecchia, esercita i muscoli delle gambe ai disagi del viaggio, perché questo *Viale* vuol'esser per te una specie d'erta *canina*.

L'attacco al critico di Viale è poi condotto con armi sia caricaturali (paragoni iperbolici antifrastici) sia fisiologiche (elenco di tratti tipici per riconoscere la macchietta, in una sorta di identikit), rivolte però a un personaggio particolare.¹⁷⁴

Procedendo con il terzo gruppo delle fisiologie collodiane, quelle inserite nella seconda serie del «Lampione», queste risultano tutte interamente dialogiche e sfruttano il meccanismo degli a parte svelanti a scopo caricaturale, oppure la ripetizione ossessiva della parola-chiave tipizzante. Si tratta de *Il fungo del 27 aprile*, *Il Rosso*, *L'uomo che non si compromette* e *Il Codino*.¹⁷⁵

Leggiamo per esempio la brevissima *L'uomo che non si compromette*, le cui battute sono in maniera caricaturale ridotte a suoni vocalici senza contenuto, un gioco linguistico sulla ripetizione e la variazione che si ispira probabilmente ai dialoghi della Commedia dell'Arte.¹⁷⁶

- Ve lo ha dire?... Mi pare, se si va di questo passo, che faremo un bel tuffo... E ce lo meritiamo!
- Ah!...
- Dicevan male dei Landucci e dei Baldasseroni... ma mi pare che anche questi d'oggi...¹⁷⁷

¹⁷⁴ Si rilegga il passo riportato *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.2, p. 378.

¹⁷⁵ La predilezione per il dialogo va collegata all'interesse di Lorenzini per il teatro – non si dimentichi che, oltre ad essere un critico teatrale e musicale, l'autore scrisse anche 6 commedie: si può dire che il «teatro è molto presente nelle movenze più interiori di tutte le sue opere narrative» (B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 71).

¹⁷⁶ Secondo D. Marcheschi è di acendenza rossiniana questo crescendo verbale, che porta a insistere su «ripetizioni, parallelismi e ritmi fino a creare un vero e proprio effetto di avvvitamento della scrittura su se stessa» (*Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XXXV).

¹⁷⁷ Si tratta di Giovanni Baldasseroni, incaricato (24 maggio 1849) dal granduca Leopoldo fuggito a Gaeta, di formare il nuovo ministero, nel quale oltre alla presidenza egli tiene anche i ministeri delle Finanze, del Commercio e dei Lavori Pubblici. Si assesta su posizioni moderate moderato durante gli anni della restaurazione fino alla caduta della dinastia lorenese; negli anni successivi non riesce a impedire l'abrogazione dello Statuto né a frenare le inclinazioni reazionarie del granduca. Leonida Landucci è il ministro dell'Interno per il ministero-Baldasseroni e resta in carica fino alla caduta della dinastia lorenese, dimostrando una grande durezza nella condu-

- Eh!...
- Mi aspetto un bel giorno di sentire che Cavour ci ha venduti tutti come tante pecore...
- Ih!...
- Quasi, quasi sarebbe meglio se tornasse.... chi deve tornare....
- Oh!...
- Credete voi che si debba star molto?...
- Uhm!...
- Ci ripareremo!
- Dio voglia! Non ci siam visti.

Questo gioco linguistico viene ripreso interamente dalla fisiologia *Il Gaudente*, pubblicata sulla prima serie del giornale, ma qui risulta privato dell'introduzione descrittiva, nonché leggermente scorciato. Le due fisiologie tra l'altro sono legate, come vedremo meglio nel secondo paragrafo di questo capitolo, per motivazioni tematiche: l'uomo che non si compromette possiede in fondo gli stessi tratti del gaudente, con qualche allusione però ai nuovi tempi.

Come ulteriore esempio di fisiologia interamente dialogica possiamo leggere *Il Rosso*:

- Voglion esser cannoni... a mitraglia... e tirare a segno sui moderati... sui costituzionali, sui liberali, su tutti... Guardate i Francesi nell'89! Quella è gente che se ne intende... Imparate.
- Ma i tempi son mutati...
- Sangue!...

zione del ministero, nonché una sostanziale indifferenza nei confronti dell'evolversi del sentimento nazionale in Toscana. F. Martini, in *Confessioni e ricordi* (cit., pp. 145-146), li descrive in questi termini, con evidenti movenze satirico-caricaturali: «[Baldasseroni], persuaso che le antiche benemerienze bastassero alla sicurtà della dinastia, la mitezza del Governo e la facilità del vivere alla parca e loscia contentezza dei sudditi, il desiderio di novità che andava ogni giorno più manifestandosi, per apertissimi segni, nel Granducato, non era, secondo lui, che un armeggio di pochi ambiziosi, incoraggiati dall'esempio e istigati dall'ambizione piemontese. [...] Con tale conoscenza degli uomini e tale sentore dei tempi, la pretendeva a uomo di stato; e credeva forse darsene l'impostatura, egli di statura mediocre e grassoccio, camminando maestoso col petto sporgente, la testa all'indietro e l'occhio all'empireo. Il popolino, per quel suo atteggiamento, non Sua Eccellenza Baldasseroni, lo chiamava, ma Sua Baldanza Eccellenzoni. [...] Il Landucci, carbonaro nel '31, nel '48 liberalissimo, senatore, compilatore dello Statuto e ministro delle finanze nel Gabinetto presieduto da Gino Capponi, mutati i tempi e avvenuta la restaurazione, era corso de' primi a Gaeta. All'opposto del Baldasseroni che aveva l'eloquio abbondante, egli parlava succinto, con certa intonazione d'imperio, volentieri lardellando il discorso con emistichi latini e ricordi classici [...] ma fu consigliere di angherie, tanto più biasimevoli quanto più inefficaci e di rigori sino allora in Toscana inusitati, che lo fecero odioso all'universale».

- Che volete confrontare la rivoluzione di Francia dell’89 colla nostra?...
- Sangue, vi dico....
- Ma se ammazzate tutti....
- Ci restiamo noi... È il vero modo di rifare un paese vergine. Sangue!...
- Si fa presto a dirlo: – e la Costituzione?...
- Balocchi! vuol esser guillottina [*sic*]
- E il Parlamento e la Guardia Nazionale?...
- Imposture!... Forche e Stutzen.... ecco come si va avanti....
- Adagio....
- Sangue, vi ripeto: – (si mette le mani in tasca e se ne va canterellando) Sangue, sangue, sangue!...

La fisiologia *L’uomo di spirito* (pubblicata su «La Nazione» e poi sul «Novelliere») rientra nelle ‘fisiologie dell’assenza’¹⁷⁸ poiché l’autore dichiara la non esistenza dell’uomo di spirito e la presenza di sue false imitazioni:

Se volete la definizione di questo ente fantastico, cominceremo dal dirvi che l’uomo di spirito, propriamente parlando, non esiste. Egli è, presso a poco, come la Fenice d’Arabia, il Lycorno, l’uccello Hoe, l’Idra dalle mille teste, il mostro d’Andromeda, la testa di Medusa. [...]

L’uomo di spirito non esiste. Tutt’al più esiste l’uomo che fa lo spirito, e questo differisce dal suo prototipo, quanto la verità dalla caricatura, l’arte dalla parodia, il Giusti dal Traforelli, il Petrarca dal Missirini, l’Ariosto dal Burchiello.

Da notare l’accumulo di paragoni. Il paragone, in senso degradante e iperbolico, viene ripreso anche più avanti, quando si confronta lo spirito con una malattia, concludendo poi con una definizione-formula del tipo in questione:

Intendiamoci bene, a scanso di equivoci e di confusione. Lo spirito (accettata la parola per quel che vale nel caso nostro) non è una facoltà, un dono, una potenza, come il genio e il talento. No: lo spirito, astrattamente considerato, è una malattia. Essa vi coglie all’improvviso e quando meno ve l’aspettate – a vent’anni – a trenta – a quaranta. Non porta rispetto né al celibe, né all’ammogliato, né alla vedova inconsolabile (stile lapidario), né all’amante tradito.

Misterioso flagello della moderna società, crittogama fatale, che infierisce più che altrove, nelle regioni del mondo galante, lo spirito ha orribilmente deturpato il linguaggio familiare, e la letteratura dei nostri tempi, come il vaiolo d’Arabia deturpò altra volta i lineamenti regolari delle belle italiane. [...]

In ultima analisi, l’uomo di spirito dei nostri tempi è quello che sa dire una sciocchezza con miglior garbo degli altri!

¹⁷⁸ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.

Vediamo poi, in quest'altro estratto, come l'elemento classicamente fisiologico della casistica di presentazione dello spirito – collegato alle diverse categorie che lo praticano – venga coniugato in maniera personale da Collodi, mediante cioè un elenco ritmato e pungente:

Lo spirito si fa tanto in pubblico, che in privato. Coloro che hanno la patente di farlo in pubblico sono:

I Giornali umoristici, o

I Clown delle compagnie equestri.

Quelli poi che lo fanno in privato, si dividono in mille categorie e sottocategorie: le più cospicue son queste:

– Gl'imbecilli.

– I giovani che hanno poco pudore, e molti debiti.

– Gl'impiegati in riposo (con tutta paga)

– Le donne senza cuore (NB.: La donna che ha molto spirito, generalmente parlando, ha pochissimo cuore!)

– I mariti spregiudicati!

– I seduttori alla moda! [...]

E il popolo?... È vero! Anche il basso popolo di alcune città gode fama e reputazione di molto spirito: per esempio, il popolo romano. Non vi dirò nulla del popolo fiorentino: oramai il suo primato è incontrastabile: esso passa per il popolo più spiritoso dello Stivale.

Se non lo credete a noi, domandatelo a tutti..... beninteso, a tutti i Fiorentini.¹⁷⁹

La particolarità di questa fisiologia risiede nel fatto che, con un gioco tipicamente sterniano sulla struttura dei testi in funzione metaletteraria, l'autore passa dalla fisiologia (nella prima parte del testo) alla rassegna teatrale (d'altronde il titolo recita appunto «Appendice teatrale»), che diventa satira sui cantanti e sul giornalismo teatrale, riprendendo tra l'altro un estratto da un botta e risposta pseudocatechistico pubblicato inizialmente su «Lo Scaramuccia»; per poi chiudersi in una divagazione su cantanti e impresari. Oltre alla giustapposizione di

¹⁷⁹ Già in *Fantasie per giornale*, su «Lo Scaramuccia» del 28 luglio 1854, Collodi scriveva: «Cosa è un uomo di spirito? Io già suppongo che il mio lettore sappia per filo e per segno cosa significa spirito, adoperato in questo caso: – ma se per accidentalità non lo sapesse, egli lo può domandare liberamente al primo che incontra – anche al suo pigionale. E qual'è [*sic*] al giorno d'oggi quel disgraziato che non abbia a sua disposizione un pigionale per indirizzargli una domanda così innocente?».

diversi generi,¹⁸⁰ appare chiaro il modo in cui Collodi assembla i pezzi e li rifunzionalizza come tessere mobili da inserire in una scrittura dinamica. La fisiologia vera e propria è caratterizzata dai procedimenti della definizione tautologica, dell'accumulo di paragoni iperbolici, della divisione in categorie e l'iperbole antifrastica in senso eroicomico. Riportiamo l'inizio di questo passaggio dalla fisiologia all'appendice teatrale, in cui risultano scoperti i meccanismi della scrittura, mostrando come il genere della fisiologia umoristica venga sfruttato allo scopo di rendere più dinamico l'attacco dell'appendice teatrale:

L'appendicista della Nazione ha fatto uno scrupoloso esame di coscienza, ed ha veduto di non appartenere ad alcuna di quelle surriferite categorie, cui spetta l'obbligo di essere spiritose.

Egli è perciò, che senza lambiccarsi il cervello, per trovare il verso di neutralizzare lo sbadiglio dell'annoiato lettore, impugna macchinalmente la penna, e parla di teatri di musica e di cose teatrali.

Le fisiologie collodiane dell'ultimo gruppo (dal «Fanfulla», dalla «Vedetta» e dalle strenne) presentano gli stessi tratti che abbiamo messo in luce per quelle de «Lo Scaramuccia», con una varietà ancora maggiore in quanto a struttura e generi. Si tratta del Collodi più maturo, che si avvia verso la pubblicazione delle sue opere più importanti.

Il Birichino di Firenze riprende il motivo caro a Collodi e sviluppato già ne *Il Ragazzo*, del monello libertario e trasgressivo. Rispetto a *Il Ragazzo* – di cui recupera, rielaborandolo, il motivo della partecipazione ingenua del tipo a tutte le manifestazioni politiche – il testo risulta più lungo e declina la tipologia non solo in senso politico: vengono elencati e sviluppati brevemente i tratti caratteristici e le azioni tipiche della categoria, che in realtà non fanno che sviluppare l'unico tratto della genuinità naturale e 'selvaggia'. L'identikit – che, nell'applicazione del registro eroicomico tradisce in realtà una sincera ammirazione nei confronti del tipo – si mostra più approfondito per lo scopo dichiarato del riconoscimento, in una sorta di parodico 'guardatevi dalle imitazioni'. Si legge ad esempio nell'incipit, con parodia del linguaggio della classificazione naturalistica:

¹⁸⁰ Come abbiamo accennato, emblematica nel senso della giustapposizione dei generi l'opera collodiana *Un romanzo in vapore*, nella quale parti narrative, descrittive o divaganti si trovano insieme a parti informative, facendo convivere guida, accenni narrativi e romanzeschi, il genere del romanzo di viaggio sterniano e insieme la parodia di tutti e tre questi generi.

Tutti i birichini del mondo più o meno si somigliano: ma il birichino di Firenze è quasi una varietà della specie, e merita di essere studiato.

Egli non ha che veder nulla né col *Birichino di Parigi*, in due atti, né col *Gavroche*, in due volumi, di Vittor Hugo.

Dinnanzi a queste caricature cervellottiche da commedia e da romanzo, il birichino di Firenze sorride di compassione: paragonandosi, egli sente di essere più vero, più storico, più naturale.

Il birichino di Firenze non ha nome, né individualità; si chiama *legione*. Guai a chi lo tocca.

Perché possiate riconoscerlo alla prima, e non sbagliarlo coi falsi birichini (ogni classe ha i suoi guastamestieri), eccovi i connotati e i segni particolari.

Rispetto al testo del «Lampione» notiamo la maggiore maturità dello stile, del ritmo e della lingua collodiani. Leggiamo ad esempio quest'estratto, in cui vengono elencate le azioni tipiche. Da notare anche il procedere per brevi paragrafi e l'uso – tipico del giornalismo umoristico – dei traslati onomastici:

Il birichino di Firenze ha uno sviluppo precocissimo: a sett'anni è un esemplare perfetto.

Canta, fischia, giucca, piglia parte alle dimostrazioni politiche, alle riviste militari, agli spettacoli pubblici, conosce tutta la gamma del blasfema e sul tema obbligato del nome santo di Dio eseguisce un nuvolo di variazioni prodigiose. È il Paganini della bestemmia!

Nemico d'ogni metafora e, geloso custode della purezza della lingua, adopra nei suoi dialoghi, fatti in pubblico, tutta quella precisione di vocaboli e di frasi, che, secondo alcuni storici, fu portata sulle rive dell'Arno da una colonia di profughi, dopo l'incendio di Sodoma e Gomorra. È il Batacchi della presa.

Se attacca lite, apriti cielo! inveisce contro lo avversario, e più specialmente contro la madre dell'avversario, la quale, nel calor della filippica, vien qualificata con epiteti così efficaci, che farebbero piangere di tenerezza le generose orecchie dell'onorevole Salvatore Morelli – seppur le orecchie avessero il dono del pianto.

Verso la fine, troviamo anche un'efficace trasformazione animalizzante:

Negli spettacoli pubblici, il birichino si arrampica per i muri con una elasticità meravigliosa, e si mantiene per qualche ora sospeso fra il cielo e il lastrico della strada, pur che trovi un appoggio qualunque a un chiodo, a una persiana, a un ramo d'albero, al cornicione di una finestra. Basta vederlo per dire che è l'anello di congiunzione fra la lucertola e la capra.

L'Elettore in Italia, come annuncia lo stesso titolo, è un *dialogo-fisiologia*: si sostanzia infatti in diverse scene dialogate che caricaturizzano il tipo dell'uomo tranquillo, deresponsabilizzato, vano, che bada solo ai suoi interessi – altro motivo caro a Collodi. In questo caso, l'elettore si ribalta nel suo opposto, poiché, con l'ennesimo gioco sull'ambiguità della lettera, dichiara di non voler *godere* del diritto a eleggere, che per lui rappresenta solo una noia:

- Sor Agostino, ben arrivato! Scusi l'impertinenza: che è venuto quassù per l'elezione?
- Per qual'elezione?
- To'! Per quella del nostro deputato!
- Non ne so nulla.
- O non è elettore, lei?
- Oh sì! ma ti pare che io possa occuparmi di questi gingilli? Quando voglio veder la commedia, vado a teatro. Si spende di più, ma si suda meno.
- Sempre faceto, il sor Agostino.
- Faceto un corno: – parlo sul serio.
- O com'è che un possidente della su' forza rinunzia al godimento dei diritti politici?...
- Bravo! tu lo chiami un godimento, eh? Ti pare un godimento il far da elettore, il far da eligibile, il far da guardia nazionale, il far da giurato? Si vede proprio che non conosci il significato del verbo *godere*!...
- La colpa non è mia: la colpa è della legge: la quale dice: *godono del diritto di elezione tutti coloro che hanno 21 anni compiti*...
- Ma non capisci che quel *godono* è una canzonatura bella e buona? Sarebbe la stessa cosa che io fossi un bravo medico, e che, domani, scrivendo un trattato di medicina, dicessi: *godono del diritto di attaccarsi un vescicante tutti coloro che soffrono di flussioni di petto*!...

L'apertura al dialetto non va intesa nella direzione della riproduzione mimetica e bozzettistica, ma secondo un'ottica iperrealista e di satira di costume. In tal senso va ricollegata alla tradizione burlesca e parodica, che assegnava appunto ai personaggi di classe inferiore una parlata dialettale o con influsso dialettale. In questo caso il dialetto viene usato per personaggi 'moralmente inferiori' allo scopo di satireggiarne il provincialismo retrogrado. Il dialetto poi rafforza le caratteristiche di cordialità e familiarità della lingua, e viene usato come una sorta di «evasione, per così dire, espressionistica, verso le forme e i modi della lingua italiana».¹⁸¹

¹⁸¹ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 513. Va ricordato, per il dialetto, il modello offerto dalle scenette popolari in dialetto molto frequenti su «La Lente», ad opera soprattutto di

Notiamo ancora che l'autore, sempre a scopo caricaturale, spinge le convinzioni, le fisse, le ossessioni del tipo fino al paradosso, come nel seguente scambio di battute:

- Non dir neanche per chiasso certe eresie! Se domani la Costituzione fosse appena appena minacciata, io, per primo, prenderei il mio bravo fucile a due canne, e anderei in piazza a far le barricate!...
- Davvero?... Sicché sareste capace di farvi ammazzare per difendere, fra gli altri, anche il *diritto d'elezione*?
- Senza dubbio. La conquista dei diritti politici fu il sogno di tutta la mia vita. Questi diritti, per me, son sacri e inviolabili – e guai a chi li tocca!...
- E allora perché non venite a eleggere il vostro deputato?
- Questo è un altro paio di maniche: – altro è il diritto d'elezione, altro è la noia di andare a votare. Che importa che mi scomodi io, quando ci sono tanti altri che sudano volentieri? Del resto, se volete avere il deputato, fatevelo da per voi: ma non venite a molestar me: – io non faccio il servitore a nessuno!....

La fisiologia termina in modo discorsivo con la divisione tra le varietà dell'elettore liberale e quello clericale, messe in parallelo con la situazione matrimoniale, sempre nel senso della satira misogina:

L'elettore liberale è come un uomo ammogliato che lascia la moglie a casa, e va a caccia per conto proprio: salvo a saltare su tutte le furie, e a far magari a fucilate se, mentre egli è lontano, la moglie (ossia l'urna) lo tradisce.

L'elettore clericale è l'amante che, durante l'assenza del marito, fa il cascamorto sotto la finestra – e spesso riesce ad entrare nella casa, dove la povera donna, che s'annoa, gli lascia tutte le libertà.

*Il catechismo del Giurato*¹⁸² si apre con un'introduzione in cui il tipo si lamenta del disagio della sua condizione e dell'inutilità della sua professione. Segue una serie di domande provocatorie sull'istituzione della giuria popolare, introdotta con l'unità d'Italia. Molto riuscita la struttura ritmica, con la ripetizione simmetrica dell'espressione «Mistero!...»:

Don Bartolo (pseudonimo di Bartolomeo Fiani). Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 851, nota 65.

¹⁸² Il testo apparirà anche su «Il Novelliere» del 13 gennaio 1878 con il titolo *I giurati all'Assise*. L'argomento era stato discusso da Collodi anche in *I lai d'un giurato*, «Fanfulla», 6 maggio 1875, e in *Se io fossi deputato* (in C. Collodi, *Note gaie*, cit., pp. 179-183; non siamo riusciti a reperire l'originaria collocazione giornalistica del testo).

L'istituzione dei giurati, per me, è un mistero, come un altro. Più si studia, e meno si arriva a capirlo.

Difatti, a che serve fare un corso completo di giurisprudenza, subire esami, addottorarsi, avvocatarsi e, cominciando dal primo scalino del potere, salire su su fino a giudice o presidente della Corte, quando un bottegaio, un farmacista, un negoziante d'olio, un venditore di fiammiferi all'ingrosso, vengono in Tribunale a pigliare il posto del vero giudice, e il loro verdetto, qual e' si sia, decide sommariamente della sorte dell'imputato?...

Mistero!...

Perché si crede o si deve credere che dodici o quindici persone, sprovviste per il solito d'ogni studio legale e d'ogni pratica forense, debbano essere più competenti, in un dibattito grave e spesso complicatissimo, a emettere un giudizio netto o spassionato, di quello che potrebbero esserlo gli stessi magistrati, largamente forniti di studi, di criteri e d'esperienza?...

Mistero!... [...]

In forza di qual tenebroso diritto, è lecito strappare dalle sue consuetudini giornaliere un pover'uomo, il quale per 20 o 30 anni abbia fabbricato unicamente del sapone o delle camiciole di lana, o dei versi endecasillabi, o calze espulsive, costringendolo lì per lì a fare un mestiere che non è il suo, col pericolo magari di mandare in galera qualche malcapitato innocente?

[...]

Mistero, mistero..... e sempre mistero: vale a dire tutte cose che si vedono fare, senza poterne capire la ragione – ragionevole, per cui si fanno.

Segue, dopo una breve introduzione, un botta e risposta pseudocatechistico fondato sul rapido succedersi delle definizioni, le quali puntano alla riduzione caricaturale del personaggio in contrasto con il suo ruolo, e alla sua trasformazione surreale in urna con in bocca le pallottole:

- Che cos'è il giurato?
- Il giurato è un libero cittadino, condannato dalle libere istituzioni a *far da urna*, accogliendo e rigirandosi in bocca due pallottole, in una delle quali è scritta la condanna, nell'altra l'assoluzione dell'imputato. La prima pallottola che il giurato sputa, è quella che il vero giudice è tenuto a fare eseguire.
- [...]
- Qual'è, per un giurato, la più grande preoccupazione di spirito?
- Quella di non saper mai a che ora potrà pranzare.
- Che fa il giurato, durante il dibattito?
- Quando va a sedersi, è rassegnato: dopo un'ora, è uggioso: dopo un'ora e mezzo, è impaziente: dopo un'ora e tre quarti, diventa atrabiliare: dopo due ore, finisce col credersi più infelice dello stesso imputato, perchè si sente già condannato, mentre l'altro spera ancora.
- Come si chiama la deliberazione dei giurati?

- Verdetto.
- Questa parola significa forse l'obbligo nei giurati di colpire nel vero?
- Nossignore. Questa parola significa «è vero che i giurati han detto» quel che han detto.
- Che cos'è dunque il verdetto?
- È l'unica burletta, che abbia la maggior serietà possibile di questo mondo.

L'Amico di tutti recupera il tipo del qualunquista che non si compromette, già sviluppato ne *Il Gaudente* e nell'*Uomo che non si compromette*. Questa volta il tipo viene particolarizzato nell'impiegato regio in riposo dal nome Scampolino, di cui si fornisce età, stato civile e caratteristiche:

Scampolino è un impiegato regio in riposo. Ha sessant'anni: tre figliuoli: una moglie sola e diciassette capelli, tutti di dietro.

La sua religione è cattolica, apostolica, romana.

Teme Iddio, rispetta la legge e si leva il cappello a tutti i tabernacoli e a tutti i marescialli dei carabinieri.

[...]

Scampolino è italiano per nascita;

Monarchico per pigrizia;

Moderato per certi suoi incomodi di salute;

Progressita per dispetto al Sella, e

Anche un tantino clericale, per compassione verso un suo vecchio zio canonico, uomo ricco di virtù cristiane e... di altre scritte di cambio.

Sembrerebbe trattarsi dunque di una macchietta, anche se lo stesso elenco delle caratteristiche potrebbe essere ampiamente generalizzabile. Pure il tratto tipizzante, compendiato dal titolo, risulta largamente generalizzabile a tutti i tipi passivi e neutrali allo scopo della salvaguardia di una personale e meschina 'tranquillità':

Il suo programma semplicissimo si compendia in queste poche parole: – essere l'amico di tutti!...

Agli occhi di Scampolino, questo programma ha due vantaggi inestimabili:

Primo: risponde luminosamente ai larghi principii di fratellanza e di conciliazione, predicati dal Vangelo.

Secondo: la cosa di essere l'amico di tutti, mentre è lodevolissima di per sé stessa, lo lascia libero, in pari tempo, di non essere l'amico di nessuno.

Segue una rassegna di discorsi e frasi che il tipo sfoggia nelle diverse situazioni e per i diversi argomenti, sempre al fine di non compromettersi.

Il Deputato assente vuole colpire, attraverso la struttura fisiologica, l'abitudine dei deputati di non presentarsi alla camera. Viene quindi utilizzato il meccanismo dell'ironia palinodica:

La cosa più naturale di tutte m'è parsa sempre... il deputato che non va alla Camera. Parliamoci chiari.

Dopo che un povero diavolo ha sudato, brigato, armeggiato e (qualche volta) speso tanto per arrivare a farsi eleggere e uscir vittorioso dall'urna, non ci mancherebbe altro che dovesse sobbarcarsi, per giunta, anche alla seccatura di partecipare alle discussioni dell'Assemblea.

L'uomo non è né un mulo, né un cammello né un animale da questa fatica. All'uomo bisogna chiedergli quel tanto che può dare: chiedergli di più son cose... da agenti delle tasse.¹⁸³

Il deputato assente viene descritto poi mediante un'animalizzazione che si serve della parodia della storia naturale, con riferimento a Buffon e ad altri naturalisti. In essa si inserisce anche il riferimento alle 'specie compagne' e a quelle opposte:

Prendete il primo Buffon, o il primo Figuier o il primo Pokorny, che vi capita fra le mani, e vedrete che fra tutti gli animali vertebrati e invertebrati, il deputato assente e renitente all'appello nominale, è l'animale, dopo l'orso bianco, che si addomestica più difficilmente di tutti gli altri.

E qui, in Italia, il deputato assente rappresenta in qualche modo il vero tipo del deputato nostrale, indigeno, paesano.

L'altro, ossia il deputato assiduo e pieno di zelo, vien generalmente considerato come un tipo imbastardito, come un'incrociatura riuscita male, starei quasi per dire un feto patologico della specie.

Per rendersi ragione di questo fatto, a prima vista curioso e singolarissimo, occorre studiare un poco il carattere, le abitudini e anche il pelame degli elettori politici d'Italia.

Non toccherebbe a noi il dirlo, ma pure è innegabile che la più bella, la più spiccata caratteristica dell'elettore italiano è appunto la sua ripugnanza istintiva, spontanea e naturale a far l'elettore!¹⁸⁴

¹⁸³ Visto che non siamo riusciti a recuperare l'originale di questa fisiologia, la citiamo dalla raccolta *Note gaie* (Firenze, Bemporad, 1893, pp. 49-53), avvertendo però circa l'inadeguata opera correttoria apportata sui testi collodiani dal curatore Giuseppe Rigutini, causando un impoverimento stilistico (cfr. D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, cit., pp. 11-36). La citazione soprariportata è prelevata dalla p. 49. Il motivo del deputato assente verrà sviluppato anche in altri luoghi collodiani, come in *Se io fossi deputato* (C. Collodi, *Note gaie*, cit., p. 180).

¹⁸⁴ C. Collodi, *Note gaie*, cit., pp. 51-52.

Viene anche inserita una parodia del discorso agli elettori nella direzione di un palinodico ribaltamento dei valori:

«Elettori! Anche quest'anno furono votate nuove imposte e nuovi balzelli; ma io non posso vantarmi di aver rifiutato costantemente al ministero non solo l'appoggio del mio voto, ma anche quello più significativo della sua presenza. Se in questo luogo non si volesse credere alla sincerità delle mie parole, se qualcuno pretendesse insinuare che le mie mani non sempre si conservano vergini dal contatto impuro delle fave legislative, ebbene, signori, rileggete l'ultimo semestre della *Gazzetta ufficiale*,¹⁸⁵ e lì troverete la prova luminosa della mia innocenza».

A queste parole, come è naturale, l'entusiasmo degli elettori per il loro degno rappresentante scoppia come una bomba di dinamite. Tutti gli si affollano dintorno per serrargli la mano, e il sindaco del capoluogo, non sapendo far di più né di meglio, gli versa due lacrime di vera ammirazione dentro il *gilet*, due di quelle solite lacrime che un sindaco previdente tiene sempre in serbo per le grandi occasioni.

E dire che v'è chi crede sul serio, che la minacciata pubblicazione del nome degli assenti nel foglio ufficiale, debba esercitare una salutare influenza sull'animo dei deputati renitenti all'appello nominale.

Che cosa sono di tremendo certe fissazioni!¹⁸⁶

Il Trovarobe ministeriale è una sorta di proposta di fisiologia, di nuova categoria da inserire nel mondo politico, sulla scorta della contaminazione con il mondo teatrale. Si tratta di un modo per colpire sia la superficialità del teatro – che punta più alla quantità che alla qualità degli spettacoli – sia la ‘politica dei teatranti’:

In ogni modo, però, si può dire che con un corredo di cinque o sei scenari, i capocomici hanno trovato il mezzo di rappresentare decentemente, e con *scenario analogo*, un repertorio intero di ottanta o cento produzioni, d'indole e di fattura disparatissime fra loro: dall'*Eredità in Corsica* o dal *Mignoné Fanfan*, fino al *Bicchier d'acqua*, alla *Maria Stuarda* e all'*Amleto*!

Come si ottiene questo miracolo?

Il miracolo è semplicissimo. Una volta, che per un patto tacito, stabilito fra gli attori e il pubblico, si è posto per principio che le produzioni debbono cambiare ogni sera, mentre poi lo scenario può rimanere sempre lo stesso, spetta al *Trovarobe* di saperlo distribuire e accomodare ai diversi bisogni.

Dunque, dico io, è tutta questione di *Trovarobe*!

¹⁸⁵ Nella *Gazzetta ufficiale* si pubblicavano appunto i nomi dei deputati assenti.

¹⁸⁶ Ivi, p. 53.

E allora, perché non creare un posto di *Trovarobe* anche presso il Ministero dell'Interno?

Se questo personaggio è utile sul palcoscenico drammatico, apparisce utilissimo e quasi indispensabile sull'altro palcoscenico della politica governativa. [...]

Però se la commedia cambia spessissimo, bisogna convenire che gli scenari e gli attrezzi sono sempre gli stessi.

Quali sono questi scenari?

Sul palcoscenico del teatro politico gli scenari sono i ministri.

E noi, sia detto a nostra gloria, abbiamo un magazzino di.... ministri, da fare invidia a qualunque capocomico.

Non son nuovi, no! ma sono ancora tutti buoni, tutti usabili, tutti in istato da potersi tirar fuori, all'occorrenza, secondo il genere della produzione che si vuol rappresentare.

Ci manca una cosa sola: ci manca il *Trovarobe*, che abbia in custodia il magazzino delle *Eccellenze*.

Quando il presidente del Consiglio avrà un buon *Trovarobe*, le crisi ministeriali non daranno più pensiero. Ci vorrà più tempo a fare uno sposposito, che a fare un nuovo Gabinetto.

Se ci sarà bisogno di licenziare un ministro vecchio e di prenderne uno nuovo, il presidente non dovrà far altro che dirlo.¹⁸⁷

Un tipo comune – con il titolo che di nuovo ha funzione generalizzante – è dedicata alla descrizione del tipo dell'incontentabile che si lamenta in ogni situazione o condizione.¹⁸⁸ Per esemplificare questo tratto Collodi utilizza di nuovo diverse scene dialogiche, in cui le situazioni vengono spinte all'eccesso e manovrate scopertamente dall'autore, declinando un tipo di umorismo intellettualistico e distaccato. Ad esempio, il narratore fa uscire il sole e subito dopo la pioggia per far cadere il tipo in una caricaturale e tipizzante contraddizione. Notiamo altresì la finzione dell'io scrivente che entra in contatto con il tipo, la cui volgarità è segnata ancora una volta dall'uso di espressioni popolari:

Io l'ho incontrato appunto ieri mattina, mentre uscivo di casa.

– Finalmente sarai contento! – gli ho detto andandogli incontro e stringendogli la mano.

– Contento di che?

– Del tempo. Oggi abbiamo una discreta giornata.

¹⁸⁷ Anche in questo caso non siamo riusciti a reperire il testo nell'originale giornalistico e l'abbiamo per questo prelevato da C. Collodi, *Note gaie*, cit., pp. 35-39, pp. 36-38.

¹⁸⁸ Il testo viene precedentemente pubblicato, con il titolo *Gli incontentabili*, su «La Vedetta. Gazzetta del Popolo», 17 maggio 1877, anche se nella prima versione manca il passo sul divorzio che riportemo più avanti (cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 883, nota 56).

- Discreta? Guà: tutti i gusti son gusti, e chi si contenta, gode...
 - Se non altro, dopo tanto diluvio, oggi abbiamo veduto uno spiraglio di sole.
 - Caro mio, per dir bene del sole, bisogna essere lucertole o fabbricanti di cappelli di paglia.
 - Eppure l'altro giorno bestemmiavi come un Turco contro l'ostinazione della pioggia.
 - Io? tu sbagli. Per conto mio, sempre meglio l'acqua del sole. Il sole è la cagione di tutti i nostri malanni: capogiri, riscaldamenti, colpi di sangue al cervello, flussioni d'occhi, diavoli, saette... Beati i Lapponi, che vedono il sole una volta l'anno, e lo vedono in fotografia!...
 - Povero sole! tu lo tratti peggio di un lampione a gas, mantenuto a spese del municipio: e sì che ti dovresti ricordare, che il sole, come dice il poeta, è il ministro maggior della natura...
 - Io ho a noia tutti i ministri e, occorrendo, anche i segretari generali!... Chi dice bene del sole non può essere amico mio.
- In quel mentre passò su per aria una nuvola nera, e di lì a poco caddero sul cappello del cavaliere alcuni goccioloni d'acqua.
- Eccoti esaudito! – gli dissi ridendo.
 - Cioè?
 - Chiedevi l'acqua, e Giove te l'ha mandata.
 - Io chieder l'acqua? E perché dovevo chiederla? Non son mica un'anguilla di padule.
 - A ogni modo, tu preferisci la pioggia al sole.
 - Distinguo: quando c'è il sole, preferisco la pioggia, ma quando piove, si capisce bene che preferisco il sole.

Questo tratto unico del tipo viene dimostrato anche in un'altra scena-dialogo ambientata al ristorante: sfila rabelaisianamente un elenco di portate, alle quali in modo sistematico il tipo trova qualche difetto, lamentandosi di continuo. La fisiologia, inoltre, inizia con un cortocircuito linguistico paradossale, che è in fondo un'altra declinazione della descrizione tautologica, ricorrente in Collodi: «Non è né celibe, né ammogliato. Dopo un anno di matrimonio, la sua moglie prese un marito, e lui, per simmetria, prese una moglie». Segue l'elenco delle azioni tipiche, marca del genere. La conclusione è un'allusione a una finta statistica sui *tipi comuni*, che in Italia ammonterebbero, secondo un'iperbole ironica,¹⁸⁹ a circa ventotto milioni, «ossia qualche migliaio più della popolazione effettiva».

Il gioco linguistico è presente fin dal titolo nella fisiologia dell'*onorevole Cenè Tanti*, descrivendo un meccanismo che destituisce la funzione peculiare del

¹⁸⁹ Gli italiani, ancora nel censimento del 1881, sfioravano i trenta milioni.

nome proprio, che infatti in questo caso arriva a definire non un uomo singolo e singolare, ma una categoria generale, proprio in senso ‘fisiologico’. La descrizione tautologica allarga ancora di più questa generalizzazione, per sottolineare che ciò che conta di questo tipo è la sua piccolezza e la sua vuotezza, la quale contrasta con il ruolo e le responsabilità a esso connesse (ricordiamo la caricaturale ricerca del contrasto):

Figuratevi un uomo che può avere tutte le età; dai trent’anni fino ai settanta inclusive, e anche qualcheduno di più. Oggi è alto di statura, domani è piccolo: oggi è grasso, domani è magro: oggi ha i capelli o neri o biondi o castagni: domani può averli benissimo o bianchi o brizzolati o dipinti con tutti i colori della più brillante tavolozza veneziana. Qualche volta si infischia persino di ogni capigliatura autentica e naturale e ostenta pubblicamente il coraggio della propria parrucca. [...]

Non è un grande oratore, non è un forte ingegno, non è un bravo amministratore, non è un uomo politico, non è un carattere fermo, non è un lavoratore assiduo e di buona volontà, ma in compenso è un gran galantuomo, d’un’onestà senza pari, un uomo che va per la sua strada, che bada ai suoi interessi e non si mischia punto negli interessi degli altri: nemmeno in quelli del suo paese e del suo collegio. È insomma uno di quei deputati, diciamolo con orgoglio, come ce n’è tanti nel nostro Parlamento.

A livello stilistico, si può notare l’uso insistito dei due punti. Sotto il punto di vista strutturale, alla descrizione segue la narrazione, cioè la breve storia del tipo, che ingloba anche la parodia del discorso del deputato agli elettori. L’originalità di Collodi si rileva ad esempio nella rabelaisiana associazione del trasformismo a una malattia intestinale – ricordiamo che questo tratto grottesco e bassomateriale della malattia intestinale veniva usato spesso caricaturalmente contro i politici in molti articoli del «Lampione».¹⁹⁰ L’autore racconta infatti, fingendosi ancora una volta amico del tipo in questione:

Venuto il tempo delle ultime elezioni generali, accadde che una sera il mio onorevole amico andò a letto, che stava benissimo: ma la mattina dopo, fosse effetto d’indigestione o altro, si svegliò trasformista.

– Purgati subito, e ti passerà – gli disse la moglie, credendo nella sua ingenuità che il *trasformismo* fosse una malattia intestinale.

Il marito voleva sorridere, ma si riprese a tempo.

Dopo un’ora si leggeva su tutte le cantonate della città un programma elettorale concepito in questi termini concisi, ma vibrati e leali:

¹⁹⁰ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 1.2, pp. 337-338.

«Elettori!

L'Italia ha bisogno di uomini seri. Io non rido mai. Voi sapete quali sono i miei principi politici; e fate bene a saperlo voi, perché io non lo so davvero. Eleggetemi, e dopo ci ripareremo. Ho detto.»

Il gioco linguistico, oltre che nel nome, torna anche in un altro passo della fisiologia:

Andò a Roma il giorno dell'apertura solenne della sessione e prestò il suo bravo giuramento con molta disinvoltura; perché il mio onorevole amico, quando si tratta di prestare, presta più volentieri cento giuramenti, che cento lire (per intendere questa squisita delicatezza d'animo, bisogna aver prestato cento lire, senza la speranza di riaverle).

Abbiamo infine inserito nell'ultimo gruppo dell'elenco le fisiologie e le macchiette collodiane pubblicate in strenne o almanacchi, e caratterizzate quindi, rispetto a quelle finora analizzate, da una maggiore lunghezza. Il marchio collodiano è evidente anche in tali testi, secondo le stesse caratteristiche già messe in luce finora.

Il Giornalista. Fisiologia in punta di penna è forse la fisiologia collodiana più vicina alle physiologies-libretti francesi. Oltre alla maggiore lunghezza, in essa sono presenti tutte le caratteristiche tipiche del modello francese del genere: il procedere per assiomi e definizioni, la struttura in brevi capitoletti dedicati ognuno a una varietà della categoria o dell'area analizzata, la contaminazione tra generi (dialogo-scena, parodia di tipologie di articoli, descrizione-ritratto), il procedimento dell'animalizzazione (caricaturale e scientizzante), il riferimento parodico a Buffon. Tipicamente collodiana risulta l'apertura ai proverbi e modi di dire in funzione di uno stile conversevole e aperto, la trasformazione surreale, la brevità con cui vengono condensate le singole categorie secondo una fantasia rapida e visiva che fissa i tipi in pose fotografiche.

Leggiamo i seguenti passi per esemplificare la varietà dei generi esplorati: il primo delinea fulmineamente delle scene 'dal vero' in diverse redazioni, il secondo offre un elenco delle varietà della specie (classico nel genere della physiologie) declinando la parodia della zoologia, il terzo mostra satiricamente il modo di comporre una rassegna drammatica (si colpisce la superficialità di certa cronaca), il quarto offre una parodia della composizione di un articolo:

Bozzetti e vedute prese dal vero.¹⁹¹

Interno della redazione di un giornale ministeriale. Due uomini, senza barba, che leggono la *Riforma*!

Redazione d'un giornale dell'opposizione. Due uomini, con la barba, che leggono l'*Opinione*!

Redazione d'un giornale... senza redattori. Un uomo che fuma, alla finestra: – e, sulla tavola, un lapis rosso e un paio di forbici, che lavorano.

Redazione d'un giornale umoristico.

Un ipocondriaco, fra i dodici e i cinquant'anni, che rilegge sbadigliando alcuni foglietti manoscritti, barbottando fra i denti: «che scioccherie! Che scioccherie!...».

Dopo aver ripetuto il vocabolo – scioccherie – per quindici volte consecutive, consegna i foglietti al ragazzo di stamperia, dicendogli: «ecco l'*originale* per il primo articolo.»¹⁹²

Varietà della specie. Oltre l'articolista politico, entrano a far parte della redazione d'un giornale, i seguenti:

- Il romanziere.
- L'appendicista (cronista dei teatri, dei bagni, dei balli, ecc.)
- Il fatti-diversaio, ossia il raccoglitore dei fatti diversi, e compilatore della cronaca della città
- Il corrispondente (a piè fermo)
- E *quello che fa la Camera* – ossia l'individuo incaricato di fare il rendiconto delle sedute parlamentari.¹⁹³

Ricetta per fare una rassegna drammatica:

- Si piglia una commedia nuova, si disossa, se ne fa un cibreo; e, presentandolo al lettore, in quattro colonnine d'appendice, si dice mentalmente: – «Se ci capisci qualcosa, sei più bravo di me!»

Intanto, delle due, una:

O il lettore ha veduto, da sé, la commedia – e la rassegna drammatica, per quanto s'ingegni d'imbrogliarlo, non sarà capace di fargli perdere il filo.

O il lettore non è stato alla commedia – e, dopo letta la rassegna, gli entra subito la voglia di andarla a vedere.

¹⁹¹ Il titolo di questo paragrafetto non deve trarre in inganno: come abbiamo più volte accennato, la letteratura di Collodi ha poco a che vedere con il bozzetto verista o pre-verista. La dicitura verrà utilizzata come sottotitolo anche per la commedia, poi racconto lungo *I ragazzi grandi e per Occhi e nasi*, ma è da intendere, come afferma D. Marcheschi, «come un 'omaggio' ai fermenti del realismo del tempo, e da doversi circoscrivere a un semplice riferimento alla realtà sociale o meglio morale [...], alla generica osservazione del vero degli uomini e delle cose, alla vivacità delle scenette realistiche proposte» (*Collodi ritrovato*, cit., p. 73).

¹⁹² C. Collodi, *Il Giornalista*, cit., p. 44.

¹⁹³ Ivi, p. 45.

Non c'è una cosa che stuzzichi la curiosità, come una commedia nuova, raccontata in modo da un capirci nulla!¹⁹⁴

Figuratevi d'essere alla Camera.

Ha la parola un capofila della sinistra.

Durante il *discorso*, un onorevole del centro alza la mano e fa un gesto dispettoso, per mandar via un'importunissima mosca, incaponita a volergli misurare, a passi geometrici, la lunghezza del naso.

Quel gesto, un po' vivace e concitato, è preso subito a volo da qualche rendicontista d'un giornale ministeriale, il quale apre subito una parentesi, e scrive: – vivissimi segni d'impazienza sopra alcuni banchi della Camera.

Intanto il *discorso* continua, e va per le lunghe: anche troppo per le lunghe.

Una voce dalla tribuna pubblica: – *Bene!* – (è la voce del domestico dell'oratore che forse vuol far capire al suo padrone che l'ora comincia a farsi tarda, e che il risotto patisce).

Il presidente dà un'occhiataccia insù – e i *rendicontisti* dell'opposizione, approfittando di quel *Bene!* Piovuto dalla piccionaia, aprono anch'essi una parentesi, scrivendo in lettere sottolineate: – *sensazione profonda nella Camera e nelle tribune.*¹⁹⁵

Per ciò che concerne i procedimenti, leggiamo i seguenti tre passi: il primo mostra un'animalizzazione – a scopo caricaturale non scientizzante – molto ritmata e di forte impatto visivo, il secondo una fulminea trasformazione surreale, il terzo un'animalizzazione 'scientizzante' con riferimento esplicito a Buffon, seguita dalla descrizione caricaturale del tipo in pochi tratti:

Il Fatti-diversaio, o Compilatore della cronaca della città. – Il raccoglitore delle notizie della città, è come i cavalli da corsa: bisogna subito guardarlo nelle gambe! Deve correre di quà, di là: dalla questura al municipio, dal municipio alla strada ferrata; e traversando la città per ogni verso, bisogna che cammini col naso in aria, e abbia gli occhi dappertutto: al selciato, alle fogne, alle vetture pubbliche, ai lampioni a gaz, alla mostra delle bottiglie, agli spropositi degli avvisi, ai cartelli dei teatri.¹⁹⁶

Che cos'è il *Corrispondente a piè-fermo*?
È un uomo-valigia.

¹⁹⁴ Ivi, p. 47.

¹⁹⁵ Ivi, pp. 54-55.

¹⁹⁶ Ivi, p. 49.

Rivolgetevi a lui; e in meno di un quarto d'ora, vi consegna le *corrispondenze dirette*, provenienti dalle principali capitali d'Europa.¹⁹⁷

Vien terzo l'*Amico bene-informato*!

È un animale curioso passato d'occhio a Buffon e a tutti gli altri naturalisti.

Si ciba di *notizie particolari e riservatissime*; e, quando ha sete, beve soltanto alle *sorgenti pure* e alle *fonti buone*!

Cammina col passo geometrico e cadenzato dei tiranni dell'Alfieri.

Porta il cappello tirato ingiù – e il bavaro del soprabito tirato insù.

Saluta cogli occhi – parla pochissimo – non ride mai, un po' perché ha l'anima esulcerata dai disinganni un po' perché gli manca un dente davanti!¹⁹⁸

Tipi fiorentini presenta invece soltanto scene dialogate: in esse la tipizzazione caricaturale viene svolta mediante l'indicazione titologica o didascalica delle categorie implicate nel dialogo, attraverso lo stesso svolgersi di esso e mediante il ricorso – ancora una volta – alle didascalie che riproducono la gestualità caricaturale dei tipi, evidenziando talvolta il contrasto tra parole e pensieri. Il testo si trova a metà strada tra fisiologia e macchietta: le categorie citate nei titoli o nelle didascalie fanno pensare alle fisiologie, ma queste sono poste in situazione attraverso i dialoghi.

Nel seguente passo Collodi si diverte a canzonare la moda dei forestierismi, mostrando ripetutamente come i due scolari contraddicano palesemente (seguendo la logica del contrasto caricaturale) il dichiarato amore per la lingua italiana:

Fuori del liceo (*Dopo la lezione di lingua italiana. Fra due scolari.*)

- Senti, Berto, non mi toccare il Cavalca. Il Cavalca è la mia passione. La vera lingua bisogna studiarla lì... Ne' suoi scritti c'è una grazia, uno *charme*, una *naïveté* che t'incanta.
- È il suo difetto. Troppa *naïveté*. Io preferisco il Boccaccio.
- Se mi parli per lo stile e per la *tournure* della frase, d'accordo. Ma come scrittore è uno scrittore eccessivamente *décolleté*.
- Sia pure: ma in quelle novelle c'è una *verve*!...
- Ti piace a te il Petrarca?...
- Se mi piace. *J'en raffole*.
- Io sto per il Dante.

¹⁹⁷ Ivi, p. 51.

¹⁹⁸ Ivi, pp. 59-60.

- Bella forza! Ma però bisogna convenire che il suo verso è un po' duretto, un po' *raide*. Del resto, nello studio dei classici, io non sono esclusivo. Colgo i fiori della buona lingua per tutto, dove li trovo. Dirò come dicevano i nostri vecchi: *Je prends mon bien où je le trouve*.
- Io invece soffro di simpatie e antipatie. Per dirtene una, non m'è mai riuscito di leggere due canti di seguito della Gerusalemme liberata del Tasso. *C'est plus fort que moi!*
- Io leggo tutto, purché sia testo di lingua; ma libri moderni mai! *Pas si bête!* Sono pieni di francesismi.
- Come lo spiegheresti? Fin da piccolo ho avuto sempre una gran passione per la lingua italiana.
- O io?
- La più bella lingua del mondo!
- Non c'è che dire. *Au revoir*.
- *Sans adieux*.¹⁹⁹

In un'altra scena, la didascalia di presentazione è già una caricatura e seleziona tra l'altro gli stessi attributi che Collodi aveva tracciato per il tipo del birichino (i vestiti strappati, la povertà, la fame perenne). Il dialogo che segue non fa che esasperare tali attributi, mostrando divertitamente i due monelli come bramosi di cibo e con una tendenza allegra all'insulto (altro tratto del birichino). Si tratta insomma della fisiologia del birichino posta in una situazione tipica. Notiamo ancora una volta l'uso del vernacolo in funzione burlesca:

Dinanzi a una vetrina di una trattoria. (*Due monelli da strada, tutti stracciati, e con un viso di fame da bastare a quattro.*)

- (*Fermandosi*) Diiiiiiiio! quanta roba!... Dà retta, Pipi: icché tu piglieresti se ti lasciassero fare?...
 - Guà: per non pregiudicarmi i' piglierei ogni cosa.... [...]
 - Guà: se fossi un signore vorrei mangiarmi subito quelle bistecche di vitella. Che godìo!....
 - Quella là 'un è vitella.
 - No? o icchè l'è dunque?
 - Quello è maiale.
 - Tu' padre!...
 - Diiiiiiiio!... che belle pere!...
 - A doe le sono?
 - Eccole là, niscoste dietro quiccacio!...
- Porca miseria! Se avessi un milione!...

¹⁹⁹ C. Collodi, *Tipi fiorentini*, cit., pp. 219-220.

- Icchè tu faresti?
- Vorrei mangiare tutto i' piatto!...
- 'Un avere paura. E' c'è chi le mangerà per noi.
- Fogo!
- Accidenti a loro!

I due monelli sputano, si mettono le mani in tasca, e si allontanano malinconici e soprapensiero.²⁰⁰

In una strenna viene collocata anche l'ultima macchietta collodiana, *Alla greppia dello Stato*. Questa sviluppa il tipo di Scampolino, rientrando nella fisiologia dell'impiegato, in cui Marcheschi ha scorto «quasi una sorta di dialogo e variazione, di sviluppo e reinterpretazione verbale di un'altra famosa caricatura, questa volta artistica: *Le petit clerc*, del pittore e litografo Honoré Daumier, apparsa nel giornale *Robert Macaire* del 23 settembre 1835»,²⁰¹ sottolineando la 'multimedialità' del linguaggio del giornalismo umoristico e lo scambio tra caricatura grafica e caricatura letteraria. Anche in questo caso si riscontra l'ambiguità tra macchietta e fisiologia già precedentemente rilevata: Scampolino possiede caratteristiche proprie, è un individuo singolare che spicca per la sua bizzarria surreale, ma allo stesso tempo la scansione delle sue attività e la descrizione della sua giornata-tipo rende chiaro come queste stesse caratteristiche possano essere ampiamente generalizzabili a tutti gli esponenti della stessa categoria fisiologica. La comicità scaturisce proprio dall'ampia prevedibilità del tipo.

Tipicamente collodiano risulta l'uso di soprannomi 'parlanti', che fissano subito il tipo visivamente e, di nuovo, la trasformazione surreale, in questo caso amplificata dalle illustrazioni:

Oggi i suoi coetanei lo chiamano col soprannome di Scampolino.

Un soprannome che gli torna a capello: perché Aniceto, fra gli uomini di statura comune, è un vero scampolo, o come chi dicesse, un uomo fatto a miseria.

Prova ne sia, che gli mancano quattro dita di gambe, tre dita di stomaco e due dita di cervello. In compenso la natura, sempre benigna, gli ha regalato un paio di piedi così abbondanti che, veduti di profilo, paiono due piedi e tre quarti. Triste regalo, che ha messo il povero Scampolino nella trista necessità di doversi comprare gli stivali a un tanto il metro.

E finisse qui! ma c'è di peggio: il padrone di casa, affittandogli la camera, gliel'ha affittata col patto esplicito ch'esso non debba mai dormire supino, per evitare il pericolo che colle punte dei piedi possa sciupargli il soffitto! [...]

²⁰⁰ Ivi, pp. 211-213.

²⁰¹ D. Marcheschi, *Da Collodi a Collodi*, cit., non numerato.

La sua guardaroba è semplicissima: ha una camicia colle maniche, e due maniche senza camicia, per potersi cambiare.

Un soprabito solo gli serve per tutte le stagioni. Bisogna peraltro sapere che questo soprabito è soppanato da una fodera che, invece d'esser fissa, è amovibile a volontà, come la magistratura italiana.²⁰²

Esilarante e surreale, ispirato probabilmente alla Commedia dell'Arte, il «dialogo *a solo*» di Scampolino, costretto per il suo misero stipendio a mangiare solo pane,²⁰³ mentre nella sua fantasia – di nuovo viene in mente Rabelais – gli viene elencata una lunga serie di portate:

Ma Scampolino non si cura dei curiosi, che lo guardano: e seguitando a lavorare d'immaginazione e figurandosi che il cameriere gli abbia messo sotto il naso un bel piatto di tortellini fumanti, si leva di tasca un pezzo di pane casalingo, e dopo averne preso una bella boccata, riattacca il suo dialogo *a solo* così:

- Come sono codesti tortellini?
- Non c'è male: ma mi paiono poco conditi! (*seguitando a masticare il pane*)
- Eccoli dell'altro parmigiano! Ora vanno meglio?
- (*masticando sempre*). Mi paiono gli stessi di prima. È un parmigiano che non sa di nulla...
- Sarà comprato di stamani, ma non sa di nulla! A chiuder gli occhi, parrebbe quasi pane grattato ... (*pigliandone un'altra boccata*)²⁰⁴

Come per l'ultimo esemplare di impresario, anche per Scampolino, nella conclusione del testo, si ipotizza un 'futuro' nel museo di Storia naturale:

Intanto, provvedendo che un giorno o l'altro, toccherà a morire anche a lui (e probabilmente di appetito rientrato... una brutta morte!) il nostro Scampolino si è preparato due righe di testamento, col quale lascia i suoi debiti ai poveri della parrocchia e il suo ritratto in fotografia al Museo di Storia Naturale, perché i posterì possano levarsi la curiosità di vedere come fossero grassi e ben nutriti quegli animali che, sotto il governo italiano, erano foraggiati alla greppia dello Stato.²⁰⁵

Ricordiamo infine che la tendenza categorizzante e fisiologizzante del Collodi giornalista si esprime anche in articoli dedicati a particolari capi di vestiario,

²⁰² C. Collodi, *Alla greppia dello Stato*, cit., pp. 67-68 e p. 70.

²⁰³ Collodi vuole colpire la politica della lesina attuata dalla Destra che, per arrivare al risanamento del deficit, riduce anche gli stipendi degli impiegati pubblici.

²⁰⁴ Ivi, pp. 73-74.

²⁰⁵ Ivi, p. 77.

associati, sulla scorta ancora una volta di Balzac, a specifiche categorie professionali o sociali. Succede ad esempio ne *Il cappello a cilindro*,²⁰⁶ in cui si discute sull'uso di questo indumento da parte dei fiaccherai. Inoltre, è vivo anche al di fuori dello schema della fisiologia il collegamento di Collodi giornalista con la caricatura, ad esempio nella forma del dialogo con la caricatura visiva: pensiamo all'articolo *Caricature*,²⁰⁷ in cui l'autore commenta delle caricature visive di personaggi celebri come punto di partenza per una scenetta-dialogo umoristica.

Come abbiamo potuto osservare, in ogni fisiologia o macchietta Collodi non è mai monotono, riesce anzi a rinnovarsi costantemente: ciascun testo è unico ed esclude la ripetitività. La fisiologia, dunque, nelle sue mani, rappresenta uno strumento per variare la proposta umoristica e giocare sulla struttura dei testi. Il forte impiego di questo genere da parte del Nostro induce inoltre all'elaborazione di un'ipotesi – che proveremo a verificare nel prossimo capitolo – e cioè che il modo di caratterizzare i personaggi da parte di Collodi tenda proprio verso la direzione della fisiologia ibridata con la macchietta. Il 'fisiologizzare', il pensare per categorie e ridurre i personaggi in tipologie ampiamente generalizzabili sarà infatti un tratto caratteristico anche del Collodi in volume. La tipizzazione fisiologica rappresenta uno schema da poter sfruttare per satireggiare intere categorie; e, se ibridata con la macchietta, gli permette di schizzare ritratti caricaturali rapidi e a forte evidenza visiva, che vanno incontro alle caratteristiche proprie della sua scrittura da 'velocista'.²⁰⁸ Un genere che l'autore scopre attraverso la pratica giornalistica sarà dunque sempre presente nella sua opera, anche quando i personaggi acquisteranno maggiore umanità, fino ad arrivare al capolavoro, dove infatti molti personaggi minori saranno ancora ritratti attraverso lo schema della fisiologia ibridato con la macchietta.

2. Monelli contro maschere: Collodi a passeggio tra le fisiologie

Dal punto di vista tematico, l'universo delle macchiette e delle fisiologie collodiane da un lato ricalca molto da vicino le diverse aree tematiche che abbiamo messo in luce analizzando le fisiologie de «Il Lampione» e de «Lo Scaramuccia»

²⁰⁶ Cfr. C. Collodi, *Note gaie*, cit., pp. 83-87.

²⁰⁷ Cfr. Ivi, pp. 57-63.

²⁰⁸ Cfr. R. Bertacchini, *Introduzione* a C. Collodi, *Macchiette*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. II, cit., pp. 23-34, p. 23.

– di cui infatti, come abbiamo visto, Collodi è il fondatore e tra i maggiori compilatori; dall’altro lato, se lette cronologicamente, riassumono molto bene il percorso ideologico dello scrittore, sottolineando altresì i suoi motivi-guida, i suoi *topoi* personali.

I primi tipi, quelli della prima serie del «Lampione», vanno infatti collegati all’idealismo giovanile, alla battaglia risorgimentale a favore di libertà e indipendenza, combattuta sul campo e poi quotidianamente sulle colonne del suo giornale. Il giovane «di cuore e d’età» – come lui stesso scrive nell’editoriale del foglio – mal sopporta la passività di chi continua a tenere il piede nelle sabbie mobili del passato, il *codino*, per difendere meschinamente i suoi interessi;²⁰⁹ o di chi, sordo alle idealità e ai richiami patriottici, pensa soltanto alla materialità e alla difesa del proprio piccolo mondo felice, il *gaudente*. Egoista e meschino risulta anche *Birillo*, il tipo del trasformista e del voltagabbana. I tipi sconfinano inoltre l’uno nell’altro, ed evolvono per tingersi di nuovi, negativi attributi, come l’opportunismo e il trasformismo per il *nuovo Codino*, sempre allo scopo – vecchio – di difendere la propria dimensione:

Mezzo retrogrado e mezzo rivoluzionario, mezzo libertino e mezzo sofista, mezzo teologo e mezzo ateo, vi ha chi sostiene che il nuovo Codino sia repubblicano ed aspetti la proclamazione della Repubblica, per dichiararsi tale – In politica si dice che la migliore opinione è quella del giorno presente e che il più grand’uomo è quello che va più d’accordo coll’almanacco: in questo caso il nuovo Codino ha più patriottismo di Waschington e più sapienza di Montesquieu.

Nessuno di questi tipi si rende conto della necessità di combattere per costruire una società unita e fondata su più giusti valori. Siamo all’ondata quarantottesca: le libertà guadagnate attraverso la lotta liberale permettono ai giornali di sorgere e ai giornalisti di parlare per scuotere, per urlare che bisogna muoversi, che è inammissibile e colpevole la scelta della passività e dell’egoismo.

Ma questi primi entusiasmi vengono spenti da una nuova repressione: la bocca dei giornalisti viene nuovamente chiusa sulle questioni politiche, bisogna ripiegare sul costume. Siamo agli anni Cinquanta, quelli de «Lo Scaramuccia». Collodi, comunque, non perde il suo atteggiamento critico, ma lo rivolge verso il

²⁰⁹ Ne *Le avventure di Pinocchio* saranno non a caso dotati di parrucca maestro Ciliegia e Geppetto, proprio per simboleggiare – sulla scorta del codino e della sua parrucca pettinata a coda – il legame con il passato, contro cui si scontrerà Pinocchio, «ribelle di questa mentalità all’antica, fatta di luoghi comuni, massime supponenti, moralità cristallizzate e verità proverbiali. Il vecchio contro il giovane, l’antico contro il nuovo che avanza» (R. Randaccio, *Note al testo*, cit., p. 257).

costume e la società, mostrando tutta la sua acutezza di osservatore partecipe e indignato di un mondo in cambiamento. La società che vive e descrive non è la metropoli parigina delle *physiologies* francesi, che fa sentire sperduti e anonimi e impone allo scrittore un'opera di catalogazione e ordine in grado di placare la repentinità e l'ampiezza dei cambiamenti. Il mondo di Lorenzini è quello ristretto della Toscanina, a cui egli si sente profondamente legato, tanto da separarsene davvero in poche occasioni lungo tutto l'arco della sua vita.²¹⁰ Si tratta – lo abbiamo visto – di un mondo chiuso, provinciale, in cui tutti si conoscono e in cui, se pensiamo al linguaggio comune dei fiorentini, si familiarizza persino con i politici.²¹¹ A tal proposito, in *Un romanzo in vapore* Collodi, per motivare l'impossibilità del romanzo sociale a Firenze, scrive:²¹²

Perché nei grandi centri, come Londra e Parigi, dove un operaio può comodamente morir di fame, o d'asfissia, senza che l'inquilino che abita il piano di sotto o di sopra, ne sappia nulla, tutto diventa probabile, tutto si rende possibile. Ma qui fra noi la cosa è diversa. Se mettete la scena in Firenze, e se gli avvenimenti che vi disponete a contare, hanno nulla nulla dello straordinario, il lettore fiorentino si pone subito in guardia, come se vogliate vendergli lucciole per lanterne, e dopo poche pagine, chiude il vostro libro con un'ironica scrollatina di testa. Come mai – dice egli fra sé e sé – possono essere accadute tutte queste cose, senza che io n'abbia avuto il minimo cenno? [...] In conclusione, è verosimile per ogni lettore che a Londra e a Parigi abbiano luogo dei fatti, noti soltanto al romanziere che li racconta: ma egli è poi altrettanto inverosimile che possano succedere a Firenze degli avvenimenti un poco complicati o di qualche importanza, senza che due buoni terzi dei lettori fiorentini non ne sappiano un fico!...²¹³

Firenze, con i suoi soli 150.000 abitanti nel 1857, non regge il confronto con Londra o Parigi: «è una casa»,²¹⁴ un condominio urbano senza misteri, con tutti i

²¹⁰ Collodi infatti si allontana poco da Firenze: dimora brevemente a Roma quando «Il Fanfulla» si sposta in quella città; e a Milano, nel 1858, quando diviene compilatore e scrittore presso Sonzogno.

²¹¹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 1.2, pp. 334-335.

²¹² L'argomento era comunque già stato sviluppato all'interno dello «Scaramuccia», nell'articolo *Chi mi presta una cronaca?*, 14 marzo 1854, firmato Carlo Lorenzini.

²¹³ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 87-88. Le citazioni dalle opere narrative collodiane faranno riferimento all'Edizione Nazionale delle Opere. Nel caso di *Occhi e nasi* (non ancora pubblicata nell'Edizione Nazionale) faremo riferimento al Meridiano Mondadori delle *Opere* di Collodi.

²¹⁴ Ivi, p. 85. L'Italia in generale all'epoca non aveva metropoli confrontabili con quelle europee; solo Napoli si avvicinava a un tipo di città «tentacolare, labirintica e caotica: l'unica ad

pregi e i difetti di tale situazione. La familiarità e le dimensioni ridotte permettono la conservazione dell'umanità e impediscono la sconcertante anonimia della metropoli, le dinamiche della massificazione, la velocità irrefrenabile che trasforma gli incontri in tanti *choc*.²¹⁵ Dall'altro lato, la ristrettezza della Toscanina impedisce l'avanzamento verso un progresso che Collodi ritiene comunque necessario e che invece fa fatica ad attivarsi. Da ciò derivano le ambivalenze dell'atteggiamento dello scrittore nei confronti della sua città, tra ideale e reale, nostalgia e avanzamento.

Nonostante la ristrettezza e il ritmo più lento, la modernità arriva anche a Firenze e il Lorenzini si mostra attento nel cogliere i cambiamenti che questa innesca nel costume quotidiano, che assorbe dalle metropoli quelle fissazioni ossessioni ridicole abitudini che abbiamo enucleato nell'analisi tematica dell'universo delle *physiologies* francesi:²¹⁶ ipocrisia, artificialità e corruzione dilagano in ogni sfera, riducendo la possibilità di quell'umanità che pure sembrava la risorsa luminosa della provinciale Firenze. Nelle parole di Madrignani, il meglio di Collodi giornalista risiede proprio nel «far conoscere le modalità di una società che si trasforma e si fa travolgere dalle manie della modernità senza cadere nel moralismo e nella deprecazione, ma usando la leggerezza di un realismo umoristico e abilmente semplificato».²¹⁷ Così, il matrimonio borghese rivela le sue false basi, mostrando l'inevitabilità del tradimento, causato molto spesso dall'ingenuità dei mariti e da una donna che diventa «quell'essere fantastico, che ha lasciato sempre irrisolto il gran problema, se, la sua presenza nel mondo, abbia fatto più male o più bene a questi non degeneri figli di quel *gran povero di spirito* dell'antichità, registrato nella Genesi col nome di Padre Adamo».²¹⁸ Sulla scorta di Balzac, la *donna* è la nemica, maestra nell'arte della finzione, esercitata in

avere un proprio *ventre*, oscuro e sanguinolento» (R. Randaccio, *Introduzione*, cit., p. 211-212), raccontato infatti nel 1884 da Matilde Serao.

²¹⁵ Ci riferiamo naturalmente alla visione benjaminiana della modernità, espressa in *I «passages» di Parigi*, cit. e *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti*, trad. it., Torino, Einaudi, 1981, pp. 89-129. Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 2.

²¹⁶ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.2.

²¹⁷ C. A. Madrignani, *Collodi, cent'anni dopo*, cit., p. 106. R. Bertacchini scrive di Collodi come di un «pre-moralista, cioè un osservatore acuto, di volta in volta malizioso e indulgente, sempre interessato al vario e colorito fenomenalismo dei rapporti umani» (*Il padre di Pinocchio*, cit., p. 90).

²¹⁸ C. Collodi, *La Madre della debuttante*, cit., p. 50.

vario modo attraverso lacrime, svenimenti, mal di testa.²¹⁹ Neanche l'amicizia si salva: gli amici sono perlopiù *molesti*, seccatori inopportuni e insistenti, imperterriti nella loro lotta a dar fastidio spinta fino a esiti paradossali – vedi *l'Uomo-Colla* e tutta la fitta schiera delle *amicizie moleste*, raccontata sempre col sorriso. Descrivendo una sorta di cortocircuito paradossale, più amico dei finti amici si rivela addirittura *lo strozzino*, che almeno qualche moneta nel momento del bisogno riesce a trovarla. Si tratta naturalmente dell'ennesimo esempio di ironia antifrastica in atto, perché lo strozzino rappresenta in realtà un'altra piaga della società moderna, ossessionata dal denaro e dappertutto corrotta. D'altronde, non è neanche sua la colpa: lo strozzino rappresenta in fondo una «una conseguenza logica della putrefazione della società», in cui, seguendo il motto degli americani, anche il tempo è diventato moneta:

– Il tempo è moneta! – ha gridato l'Americano, del lito meridionale e del settentrionale, alla vecchia Europa! e la vecchia Europa si è scossa al rumore di questa formula, tutta di metallo sonante, ed ha ripetuto in coro – il tempo è moneta!

Ecco il motto di un popolo mercante: ecco la divisa di un secolo banchiere! Ecco il grido d'allarme, ecco l'*hourra* di tanti milioni d'uomini, che corrono, baionetta in canna, all'aumento del capitale, e alla gran conquista della Borsa, lo storico Vello d'oro degli Argonauti moderni! [...]

Il mondo è uscito dal regno delle nuvole e dei fantasmi dorati e di proposito si è messo sulla via del positivo.

Il guadagno è l'unica falsariga delle nostre operazioni. Al di là del francescone e della specie monetata, comincia il mitologico e l'ideale, innocenti trastulli per le fantasie o malaticcie o aberrate. [...] Il libro del Dare e Avere, è il nuovo patto di solidarietà statuito fra le genti: è la forza magnetica che collega i popoli fra loro, e li amalgama in una sola famiglia. L'esistenza, sfrondata da tutte le fisime e le smanerie, su cui i nostri padri basarono la loro grandezza, fu ridotta, poco più poco meno, ad un'operazione di calcolo infinitesimale. Tutta l'attività e la vita dei tempi nostri, risulta dalla guerra sorda, incessante, che si fanno fra loro i due grandi partiti in cui si è divisa la Società, il partito dei Creditori e quello dei Debitori.²²⁰

A leggere il Collodi di questi anni, le relazioni e i legami sembrano essere mossi – sempre sotto velami di finzioni – da interessi egoistici, spesso da collegare al denaro o alla vanità. Così per la *madre della debuttante*, la cui loquela

²¹⁹ La satira misogina in Collodi, oltre a mostrare il collegamento letterario con illustri ascendenti (a parte Balzac, pensiamo a Rabelais, senza dimenticare il modello recente e più provinciale di Pananti), «nasce da una valutazione d'ordine socio-culturale ed economico» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 850), alle quali va probabilmente aggiunto il motivo personale dell'amore infelice per una donna sposata vissuto fra il 1857-1859.

²²⁰ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 57-58.

straborda ed esprime tutta la voracità di chi, nella promozione della figlia, ricorrebbe a qualsiasi mezzo (si tratta, non a caso, di un 'esemplare di donna') poiché dietro la maschera della figlia la promozione si rivolge in fondo verso se stessa.

La maschera è onnipresente e deforma i volti, lo spirito del Carnevale si insinua tutto l'anno e in tutti i luoghi, al punto che ogni cosa possiede sempre un risvolto, una doppia faccia, la quale il più delle volte rimane nascosta, rendendo l'autentico una rarità. Anche *l'uomo di spirito* si rivela, ad esempio, il contrario di ciò che per definizione ci si aspetterebbe che fosse. Lo stesso Collodi è costretto a mascherarsi, e nascondere la satira politica sotto il velo della satira di costume. Ipocrisia, corruzione, vanità, apparenza: proprio le medesime caratteristiche che mostrano i gruppi governativi.

Gli anni immediatamente precedenti all'Unità d'Italia restituiscono la parola ai giornalisti politici: la lotta si fa di nuovo imminente, il grido è nuovamente possibile. Collodi quindi attacca ancora una volta il qualunquista, *l'Uomo che non si compromette*, il deresponsabilizzato, il colpevolmente indifferente, ridicolizzato mediante il vuoto gioco delle interiezioni; grida contro il Rosso, l'anarchico o il radicale estremista, in ogni caso il sanguinario senza chiari obiettivi, che provoca soltanto confusione e il rallentamento del raggiungimento di indipendenza e Unità; *il Codino*, immobile ed egoista smascherato attraverso una fisiologia-dialogo. Torna poi *Birillo*, pluralizzato in quei *Birilli politici* che oscillano, perdono l'equilibrio soltanto quel tanto che basta per cambiare maschera e indossare quella che più conviene al momento.

Quando però le tanto bramate indipendenza e Unità vengono raggiunte il Collodi deve fare un passo indietro e rendersi conto che in realtà quegli obiettivi non sono bastati a costruire una società migliore, una collettività coesa e fondata su valori durevoli. L'idealismo giovanile si tramuta in insoddisfazione, cupo pessimismo, scetticismo incapace di immaginare una soluzione concreta, un reale rinnovamento perché nessun gruppo sociale lo convince: né il parassitismo e l'immobilismo dell'aristocrazia né la debolezza e mediocrità della borghesia, non abbastanza proiettata infatti verso il dinamismo progressista delle grandi capitali europee. Nessun ideale sembra più reggere al degrado e al vuoto dilaganti; persino le istituzioni (vecchie e nuove) paiono inutili, svuotate del loro significato: pensiamo al *deputato assente*, o al *giurato*. Collodi comunque non perde il suo

atteggiamento di cronista del cambiamento, di «osservatore partecipe e mai rassegnato del proprio mondo»,²²¹ capace di penetrare a fondo gli eventi e gli uomini in modo da sorprenderli «nei loro ambigui comportamenti privati, nella folgorante contraddizione fra valori dichiarati e meschinità in atto».²²²

Nei testi del Lorenzini, anche la politica diventa un teatro, bisognoso di figure proprie del mondo teatrale, come il *Trovarobe*. La motivazione risulta inappuntabile:

La nostra politica interna, volere o non volere, è costretta tutti i giorni a mutar di fisionomia, se non foss'altro, per contentare i gusti e i capricci del colto pubblico di Montecitorio, il pubblico più indisciplinato e più rumoroso di tutta la Penisola, forse per la gran ragione che non ha paura nemmeno del Questore!

Il fatto sta, che le commedie della politica variano spessissimo: oggi è *alta* commedia, domani, commedia d'intreccio, doman l'altro, commedia in famiglia: di tanto in tanto, il dramma; e qualche volta persino lo scherzo comico in un atto, e la *farsa*, tutta da ridere.

Le sole produzioni che sul nostro teatro politico non si recitano mai, sono le tragedie. (Nella Compagnia manca il *tiranno!*)²²³

Il parlamento si fa simbolo di un'Italia fragile seppur unita e indipendente, pullulante com'è di deputati non deputati, o di onorevoli *Cenè Tanti* malati di trasformismo e improvvisatori di discorsi senza costrutto. All'onorevole *Cenè Tanti* corrisponde *l'Elettore* non elettore, colui che morirebbe per il diritto di voto ma che sceglie di non godere di tale diritto perché lo ritiene una noia, una seccatura, e perché comunque sa che ci sono altri che lo faranno per lui: «Ma c'è dunque da far le meraviglie, se da questi elettori politici che non vanno quasi mai all'urna, è nata e cresciuta rigogliosamente quella fiera e indomita razza di deputati, che non vanno quasi mai alla Camera? Tale lo stallone, tale la figliatura».²²⁴

Di nuovo il tipo dell'uomo tranquillo, quello dell'«io pago le mie tasse e me ne lavo le mani»,²²⁵ volontariamente cieco e sordo nei confronti di ciò che gli

²²¹ R. Bertacchini, *Introduzione*, cit., p. 30. Il caratteristico rapporto critico verso il mondo, secondo Bertacchini, distanzia Collodi «dalla quietudine nostalgica di un Nobili o di un Fucini, come dal rissoso e inquieto laicismo di un Pratesi» (*Il padre di Pinocchio*, p. 473).

²²² B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 70. Il pessimismo della società italiana postunitaria è molto evidente anche in *I ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero*, commedia in due atti e poi racconto collodiano pubblicato in appendice al «Fanfulla» (marzo-aprile 1873).

²²³ C. Collodi, *Note gaie*, cit., p. 39.

²²⁴ Ivi, p. 53.

²²⁵ *Il malcontento. Fotografia scritta*, «Il Lampione», 22 maggio 1849-60, anonimo.

accade intorno, in difesa del proprio giardino, serrato in una quiete colpevole e meschina. Questi al momento opportuno può trasformarsi nel *tipo comune*, pronto a fare per sua stessa ammissione del lamento il suo *modus vivendi*, sebbene scelga poi di non partecipare, di non far niente per cambiare le cose. Eccola snocciolata in qualche battuta la filosofia dell'uomo tranquillo,²²⁶ in due passi rispettivamente da *L'Elettore in Italia* e da *Un tipo comune*:

- Abbia pazienza, se glielo dico, ma mi pare che il dovere di un buon cittadino...
- Il dovere di un buon cittadino, lo so da me, e non ho bisogno che nessuno me lo insegni. Il buon cittadino paga: e bada ai fatti suoi.
- O il paese?... O l'Italia?...
- Questa è bellina davvero: o che l'ho fatta io l'Italia? – loro se la son fatta e loro se la mangiano!...
- Sono elettore, lo so; ma d'elezioni non me ne sono mai impiccato, e non me ne voglio impicciare. Sarebbe bella che, dopo che al Governo gli pago l'imposta, dovessi anche scomodarmi per fargli il piacere di mandargli il deputato alle Camere!
- Eppure, la scelta d'un uomo piuttosto che d'un altro, può avere una grande influenza...
- Fandonie! Che influenza vuoi tu che abbia il nostro deputato sul miglioramento delle condizioni del paese? Caro mio, una noce in un sacco non fa rumore.
- Se tutti la pensassero così si starebbe freschi!
- Se tutti la pensassero così, farebbero molto male. Io mi permetto appunto di pensarla così, perché so che molti altri la pensano diversamente. Un elettore solo non fa numero. Se invece d'essere cinquecento elettori, sarete soltanto 499, credete forse che rovinerà il mondo? È mai supponibile che il mio povero voto possa influire sulla felicità o sulla miseria d'Italia?

- Ma dunque – gli ha domandato scherzando – che cosa bisogna fare per contentarti?
- Nulla. Io, per tua regola, sono l'uomo più facilmente contentabile di questo mondo; basta che mi lascino brontolare e dir male di tutto.

²²⁶ Per questa 'filosofia' si può pensare al modello di Giusti, per esempio in *Gingillino, il Brindisi di Girella*, o *Il Re Travicello*, come fa notare D. Marcheschi in *Note ai testi*, cit., p. 890, nota 73.

Una varietà dell'uomo tranquillo coincide in un certo senso con l'impiegato, che si trasforma nello Scampolino dai piedi enormi, contento del suo misero stipendio e della sua vita piccola trascorsa in maniera ripetitiva e senza ideali.²²⁷ *Succhiello* è un altro esempio di questo tipo:

Quello è un primo commesso in segreteria, che *temporibus illis* ha fatto (indirettamente) piegare la superbia di molti liberali, superbo egli stesso di piegarsi alle eccellenze fino a toccare il pavimento con la fronte.

Fu impiegato da giovinetto e cominciò lo scabrosissimo studio dei punti e delle virgole, che è il quadrato dell'ipotenusa (ponte dell'asino) di tutte le teste a lui simili, e fu messo a paga. Diventò sedicino; il giorno più bello della sua vita è stato sempre il sedici del mese; il 17 rivestiva una ruvidezza spietata, un'idrofobia canina che lo rendeva veramente esoso.

Nato per servire, l'impiegato – declinando modernamente il procedimento caricaturale della meccanizzazione – si trasforma in una macchina e non lo sa, diventando la macchietta di se stesso, maschera dietro la quale nessun volto si nasconde. Il tipo dell'impiegato è attaccato allo stipendio e alle volte si dimostra invidioso dei successi altrui, come si evince dal seguente dialogo tra «due impiegati che hanno vinto la promozione» in *Tipi fiorentini*, tutto intriso, ancora, di falsità e ipocrisie, svelate dai soliti a parte collodiani:

Si sbirciano da lontano; si scanserebbero volentieri; ma oramai non c'è più tempo. Mentre fanno a incontrarsi borbottano fra i denti:

- (Eccolo qua questo bove! e me l'hanno fatto direttore!...)
- (Eccolo questo sbuccione! e gli hanno dato un aumento di cinquecento lire: spese bene, come veriddio!)
- (Si danno la mano senza stringerla; si sorridono scambievolmente con un certo sorriso che pare il preludio di un accidente; quindi cantano a due, come nell'opera in musica)
- Mi rallegro, davvero, davvero!!...
- Era tempo!...

²²⁷ Questo Scampolino richiama la satira di Giusti contro gli impiegati granducali. Si leggano ad esempio questi versi: «Ciuma sdrajata in vil prosopopea, / che il suo beato non far nulla ostenta, / Gabba il salario e vanta la livrea, / sempre sfamata e sempre mal contenta. / Dicasterica peste arciplebea, / che ci rode, ci guasta, ci tormenta. / E ci dà della polvere negli occhi, / grazie a' governi degli scarabocchi» (*Gingillino*, a cura di G. Giampieri e L. Angeli, Pistoia, Editrice C. R. T., 2000, vv. 9-16).

– Finalmente!...²²⁸

Impiegato è stato lo stesso Collodi per gran parte della sua vita, ma una ricca aneddotica non lo dipinge esattamente come un esempio modello del tipo: egli appare anzi come sfuggente all'etichetta, agli schemi di una rigida meccanicità, alla disciplina e alle gerarchie.²²⁹

Il tipo del *giornalista*, infine, amplifica questo mondo ipocrita e finto in cui pure la parola risulta compromessa: gira su se stessa e diventa al massimo grado arma di contraffazione e falsificazione, come abbiamo visto anche nel passo appena letto. Giornalista e deputato sono professioni entrambe accomunate, secondo Collodi, dal fatto di essere «le sole professioni, per le quali non ci sia bisogno di studi speciali, né di spiccata vocazione al lavoro».²³⁰ Sembra dunque un mondo dominato dall'approssimazione e dalla superficialità, in cui i mestieri si improvvisano:

Regola generale: – Per parlare autorevolmente di musica, occorrono due cose principali: – Non saper nulla di musica; – e ragionare di musica, con prepotenza di linguaggio, come se lo scrittore la sapesse lunga di molto!

La musica e la politica sono due materie di dominio pubblico: tutti ne possono discorrere a dritto e a rovescio – anche i sordi e gli analfabeti!

Nessuno ha torto – e nessuno ha ragione!²³¹

Nelle redazioni del giornale torna poi l'amico, *l'Amico di tutti* e quindi di nessuno, re degli egoismi e dell'ipocrisia, l'ennesima varietà dell'opportunista-trasformista:

²²⁸ C. Collodi, *Tipi fiorentini*, cit., p. 221. Il dialogo soprariportato viene pubblicato originariamente, con qualche variante, in un giornale, con il titolo *Due impiegati promossi*, e poi inserito da G. Rigutini in *Note gaie*, cit., pp. 55-56.

²²⁹ Dopo la prima esperienza come volontario, Collodi viene assunto dal Senato toscano in qualità di messaggero per 140 lire al mese; lascia poi l'ufficio per dirigere «Il Lampione»; nel 1849 è ufficiale di prima classe del Governo Provvisorio Toscano; al ritorno del Granduca viene allontanato dall'incarico, ma poi viene reintegrato nel ruolo di commesso. Nel 1860 diventa commesso aggregato nella Commissione di Censura Teatrale; negli anni postunitari è segretario di seconda classe alla Prefettura di Firenze per 2200 lire l'anno. Lorenzini è in sostanza un impiegato dello Stato dal 1848 al 1881, quando va in pensione. Su Collodi-impiegato e sul tipo collodiano dell'impiegato, cfr. R. Randaccio, *Lessico collodiano*, cit., pp. 34-40. Tra i diversi aneddoti su Collodi impiegato anticonformista, il più famoso riguarda il fatto che lo scrittore non si toglieva mai il cappello, neanche di fronte ai superiori (cfr. G. Biagi, *Passatisti*, cit., pp. 95-97).

²³⁰ C. Collodi, *Il Giornalista*, cit., p. 42.

²³¹ Ivi, p. 46.

Eccovi, in capofila, l'amico di tutti, – s'intende bene, di tutti i giornali – sieno ministeriali, radicali, rossi, neri – e compresi quelli di tutti i colori, come le ciarpe da collo dei contadini, nei giorni di gala.

L'amico mette il naso in tutte le Direzioni della stampa periodica.

Non soffre di scrupoli, né di antipatie di partito.

Se questa tolleranza, veramente evangelica, vi facesse caso, l'amico vi risponde subito che, in politica, egli non cerca altro che l'uomo onesto! – e, per lui, tutti gli uomini politici sono onesti, fino a tanto che non sia dimostrato che non abbiano alleggerito il prossimo dell'orologio o del portamonete.

Non ha opinioni schiette – o se le ha, non se n'è mai accorto.

È repubblicano per principio; monarchico, per opportunità; governativo, per amor dell'ordine; dell'opposizione, per antipatia alle tasse – e anche un tantino clericale, per un certo riguardo verso uno zio canonico – uomo ricco, di angelici costumi, e accidentato.²³²

Trasformismi, maschere, inconsistenza, grettezza, superficialità: a giudicare dai tipi postunitari, la situazione politica e umana in generale resta identica prima e dopo l'Unità; forse per questo Collodi in alcuni scritti sembra cedere nostalgicamente al ricordo della Toscana granducale, piccola ma almeno umana, o quantomeno più umana di quella postunitaria.²³³ Il buio pessimistico dell'ultimo Collodi sembra però essere rischiarato in un punto: pensiamo alla genuinità, all'azione, all'autentico impulso verso la natura, la vita, la 'trasgressione innocente'. Sia negli anni preunitari che in quelli postunitari il Lorenzini si rivolge al

²³² Ivi, pp. 57-58.

²³³ Pensiamo al testo *Gli ultimi fiorentini*, inserito nella raccolta *Occhi e nasi* (su cui cfr. *infra*, cap. III, par. 2.3): in esso si sente come «una responsabile e intima ambivalenza fra un itinerario politico della mente e un itinerario del cuore: mosso il primo dal desiderio di veder espansa, dilatata la vita individua e regionale, nella più vasta sfera della società nazionale; e il secondo, che di fronte al graduale spegnersi di usi antichi e costumi, in vista dei nuovi, non sa rinunciare alle note commosse o risentite della nostalgia, al sorriso rimpianto di tempi e persone irrevocabilmente scomparse»; «Il monotono e pacifico rallento dei gesti, il gioco svagato e abitudinario degli *Ultimi fiorentini*, di quella ideale società, non apocrifa, fiorentina prima del '60, l'atmosfera insieme ragionevole e provocante, scettica e fedele alle convenienze, tradizionalmente caratteristica di questa Firenze *inexaltabile* e *sans-passion*, che maturò la più quieta delle rivoluzioni [...] condizioni simili cadono singolarmente disposte, facili a trapassare in lume di proverbio» (R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 150 e pp. 137-138). Nel complesso si può affermare che «anche Collodi riflette, a suo modo, la nuova dimensione nazionale, nella quale i toscani, conservatori per temperamento e avari della loro propria libertà, vennero a operare come cittadini di un'Italia tuttora pittoresca e dialettale» (Ivi, p. 552).

tipo che diventerà uno dei suoi miti personali.²³⁴ il monello, *il Ragazzo*, poi *Birichino di Firenze*, antidoto naturale contro i codini perché forza del presente, non ancora contaminato dai disvalori della modernità. Non a caso si tratta dell'unica fisiologia luminosa, in cui il registro eroicomico nasconde a malapena la sincerità dell'elogio. Descrivere questa creatura fatata, quasi mitica, diventa anzi una festa:

I suoi capelli, ribelli a qualunque piega, non soffrono altra pettinatura che quella delle cinque dita della mano. È l'arte del parrucchiere ricondotta alla semplicità della sua prima origine.

I suoi pantaloni sono, per il solito, crivellati di ampie feritoie, che lasciano passar la luce anche là, dove l'ombra sarebbe di rigore, ma il birichino non se ne dà pensiero. Figlio della natura, nella sua filosofica spensieratezza, dimostra di non aver capito per qual uso siano stati inventati i pantaloni. [...]

Il birichino, quando la mattina esce di casa, non ha che un solo programma: quello di trovar la sera. Come? non lo sa: l'*imprevisto* è il suo elemento. Filosofo per eccellenza, due cose cerca di scansare: le carrozze e il lavoro. Fra le due la cosa che gli fa meno paura sono le carrozze. E si capisce; la ruota di un legno può storpiare un uomo; ma il lavoro l'abbrutisce!

L'uomo che lavora non può esser fatto a immagine e similitudine di Dio. Iddio (dice il birichino) lavorò appena sette giorni; e sono ormai seimila anni che si riposa!... [...]

Nei corsi del carnevale, corre al trotto e al galoppo dietro alle carrozze signorili, per dar la caccia ai fiori e ai confetti. Le gambe dei cavalli lo rispettano; le ruote delle vetture gli passano sui piedi e non gli fanno male.

Se, durante il corso, avviene che qualche ragazzo rimanga offeso da una carrozza, dite subito che non è un birichino. Il vero birichino è fatato!

Temperato da un cinismo burlevole, ride di tutto – anche della propria fame. Se, incontrandovi per la strada, vi dà un soprannome, vi fa il ritratto in fotografia.

Osservatore facile e arguto, afferra a colpo d'occhio il lato ridicolo delle cose, e incomincia la guerra dei sarcasmi e delle lepidezze. La sua opposizione è infaticabile, a tutt'oltranza: prova ne sia che il comune di Firenze dovè mutare il famoso cappello a cilindro delle guardie municipali, per dar soddisfazione ai birichini della città!

²³⁴ Collodi, in effetti, fa più volte riferimento a questo tipo: cfr. ad esempio (come segnala D. Marcheschi in *Note ai testi*, cit., p. 867) *Una commedia in piazza*, «Il Lampione», 2 agosto 1848; *Un opuscolo che farà del chiasso*, «Lo Scaramuccia», 14 febbraio 1854; *Firenze 14 luglio*, «Il Lampione», 14 luglio 1860; *Le nostre speranze. Frammento*, «Fanfulla», 30 maggio 1872; *Belle Arti*, «Fanfulla», 30 maggio 1872.

Il monello, «picaro fiorentino»,²³⁵ riassume tutti i pregi che la società e la politica sembrano aver calpestato e poi dimenticato: non conosce maschere, ma è anzi aderente il più possibile alla natura anche nell'aspetto esteriore (capelli spettinati, sudiciume, piedi scalzi), è allegro e spensierato, coraggioso, attivo e partecipe per istinto, pura energia vitale (presenza a ogni manifestazione politica, sebbene lo faccia ingenuamente e per il puro gusto dell'azione, fatto che ce lo rende comunque simpatico e ci fa perdonare la mancata presenza di ideali), non è corrotto nemmeno dal punto di vista linguistico: la sua lingua è quella schietta e naturale del dialetto, coloriture, insulti e bestemmie comprese, che lo allontanano dalle pedanterie linguistiche degli accademici e dagli scimmiettamenti borghesi delle mode linguistiche straniere. Non è assolutamente un «ragazzino perbene»²³⁶ e non lo nasconde: è un popolano anticonformista e in questo risiede il suo fascino.²³⁷ È proprio al birichino che Collodi affida le sue ultime speranze di patriota deluso, è ai ragazzini (birichini e non) che decide di rivolgersi per la costruzione di una società fondata su basi diverse; un birichino sarà il protagonista del suo capolavoro assoluto, quel Pinocchio in lotta contro i parrucconcodini Geppetto e Mastro Ciliegia, modelli del passato; Pinocchio monello dall'indole buona, che rifugge le regole e il lavoro ma che si dimostra aperto, malleabile per l'assorbimento di una maggiore umanità, di una più consapevole pietà, da bilanciare comunque, da integrare all'interno della sua sostanziale e irriducibile fluidità.

²³⁵ B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 100.

²³⁶ Il riferimento è naturalmente all'espressione che chiude *Le avventure di Pinocchio*.

²³⁷ A proposito del popolo, pensiamo che i rari momenti di positività o almeno simpatia presenti nel romanzo collodiano *I misteri di Firenze* sono dedicati proprio a questa classe, che almeno non mostra la grettezza e l'egoismo delle classi più abbienti.

Capitolo III

Fisiologie e macchiette: Collodi dal giornale al libro

1. L'arsenale caricaturale di Collodi in volume

Come accennavamo, l'attività giornalistica di Collodi non si può tenere separata da quella più specificatamente narrativa, anche considerando l'attitudine collodiana al riuso di idee, motivi, situazioni e personaggi o interi testi elaborati all'interno del giornale. Pensiamo a Girolamo Pagliano e al suo scioppo purgante, al motivo del nome (di ascendenza sterniana), al motivo dei finti amici, alla satira contro i giornalisti o contro i cantanti, alla satira misogina. In più, come abbiamo osservato, nei giornali stessi sono presenti veri e propri pezzi narrativi, la maggior parte delle volte spezzati in puntate; e in maniera complementare, alcune sue opere narrative – prima fra tutte *Le avventure di Pinocchio* – appaiono primariamente sui giornali. Inoltre l'autore stesso raccoglie molti testi giornalistici, più o meno rielaborati, nei volumi *Macchiette* e *Occhi e nasi*; mentre, dopo la sua morte altri articoli vengono riuniti dall'amico Giuseppe Rigutini in *Note gaie e Divagazioni critico-umoristiche*.²³⁸

«Scrivere, per Collodi giornalista, significa rendersi disponibile di fronte ad un'occasione»:²³⁹ dal mestiere giornalistico in effetti gli derivano la frammentazione tematica, l'estemporaneità di interessi, l'eclettismo, la «facile disponibilità a sollecitazioni diverse, la sua capacità di rapido ed impressionistico indugio su una gamma fortemente variabile di argomenti e di toni», il temperamento letterario, tutto fondato «sull'improvvisazione, la variazione, il gusto brioso e macchiaiolo della battuta e dell'osservazione del mondo».²⁴⁰ In Collodi il giornale va considerato quindi come luogo per la sperimentazione, laboratorio di elaborazione di idee-embrione da sviluppare poi più ampiamente in volume. Seguendo R. Bertacchini, si può affermare che

²³⁸ Si tratta di occasioni teatrali, artistiche, letterarie, politiche, di attualità, tocchi in penna, ritratti umoristici. Tuttavia, come abbiamo già accennato, va ribadito che gli interventi di Rigutini sono ingombranti: lo studioso mostra di non comprendere le peculiarità stilistiche di Collodi e provoca in generale un appiattimento stilistico nella riproposizione dei testi. Cfr. D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, cit., pp. 11-36.

²³⁹ R. Bertacchini, *Il padre di Pinocchio*, cit., p. 68.

²⁴⁰ B. Traversetti, *Introduzione a Collodi*, cit., p. 66.

[...] lo scrittore Collodi nasce dal giornalista Carlo Lorenzini, nel corso di un fedele e spericolato mestiere su fogli e gazzette, che gli fornisce i primi temi, gli insegna il taglio, la scorciatoia della pagina, gli allena la mano alla scrittura corriva e mordente. Potremmo dire di più: che il narratore Collodi è già senz'altro presente nel giornalista Collodi, senza troppi residui da una parte e dell'altra, senza che nel contempo le esigenze di stile e di gusto di una comune, intrinseca civiltà giornalistico-letteraria vengano reciprocamente a conflitto. Si tratta in effetti di un'unica civiltà, come di una medesima tecnica formale – quello stile collodiano inconfondibile, per la limpidezza che lo contrassegna, per l'umore che vi sorge dal contrasto tra la serietà del contenuto e la leggerezza tonale dell'espressione, che non figura dunque come fattore occasionale e sporadico.²⁴¹

Lorenzini, poi, oltre ad essere giornalista-scrittore, è anche un caricaturista, uno dei principali autori delle fisiologie e delle macchiette pubblicate sui giornali fiorentini. In effetti, all'interno dello stile collodiano – nel quale al modello sterniano si unisce la tradizione satirica toscana, arricchita recentemente da Giusti, Guadagnoli, Pananti e, in storia dell'arte, dai macchiaioli – rientra anche la tendenza caricaturale nello schizzo e nella descrizione dei personaggi. In tale caratteristica Lorenzini eccelle particolarmente, grazie alla peculiare abilità di rendere vivi i personaggi in pochi e veloci tratti, schizzati appunto da caricaturista, «con un linguaggio essenziale e aderente, in cui signoreggia la parodia, la strizzatina d'occhio complice al lettore, il motto arguto o il ricorso burlesco al fiorentino».²⁴² Lo scrittore-Lorenzini è «perentorio e osservativo, [...] cerca la definizione, non la perifrasi».²⁴³ Giornalismo e caricatura si incontrano dunque in lui nella rapidità dello stile, «tutto accenni e sveltezza di tocco»,²⁴⁴ rafforzata dal frequente uso di assiomi, battute a effetto, aforismi, giochi di parole. Egli è teso verso una scrittura «per *tempi brevi*. La sua esecuzione è rapida, precisa e tagliente. I tempi narrativi prolissi non erano fatti per la sua penna».²⁴⁵

Per quanto riguarda le tecniche caricaturali, nelle opere narrative Collodi mostra di preferire i medesimi procedimenti che abbiamo visto in atto nelle prove giornalistiche, e dunque: i ritratti svelti, tracciati attraverso la selezione e l'esagerazione di pochi elementi e in cui talvolta vengono accentuate le note coloristiche; i paragoni degradanti, spesso accumulati o elencati nella forma del climax; la trasformazione surreale; l'esagerazione di un tratto, talvolta a partire dal nome

²⁴¹ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 22.

²⁴² D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. LIII.

²⁴³ R. Bertacchini, *Introduzione*, cit., pp. 23-24.

²⁴⁴ C.-A. Madrignani, *Collodi, cent'anni dopo*, cit., p. 102.

²⁴⁵ R. Randaccio, *Introduzione*, cit., p. 213.

del personaggio; la ricerca del contrasto all'interno di situazioni iperboliche spinte fino al paradosso; la gestualità mimica, da marionetta, per una caricatura dalla forte evidenza visiva; la caricatura linguistica. Ne osserveremo adesso qualche esempio, considerando i volumi *Un romanzo in vapore*, *I misteri di Firenze* e la raccolta di racconti *Macchiette*.²⁴⁶ Ci focalizzeremo sulla raccolta di racconti *Occhi e nasi* più avanti,²⁴⁷ mentre abbiamo deciso di escludere da tale rassegna le opere teatrali collodiane e le opere per bambini, principalmente allo scopo di non appesantire uno studio già molto ricco di materiali. Si comprenderà quindi anche l'esclusione del capolavoro *Le avventure di Pinocchio*, il quale – per la sua complessità e ricchezza – meriterebbe uno studio a parte, partendo magari dalle osservazioni da noi condotte nel presente lavoro.

In *Uno scandalo* (inserito in *Macchiette*), uno dei personaggi viene presentato con una formula iterativa che ricorda molto il *Succhiello* giornalistico e che fulmineamente rende visibile il tipo: «si presentò in sala un giovinetto lungo lungo, liscio liscio, grullo grullo»;²⁴⁸ in *Un romanzo in vapore* troviamo un altro ritratto fulmineo, costruito su soli tre attributi – ricorderemo la ricorrente triade di elementi nelle fisiologie e nelle macchiette: «un giovine lungo e pallido, pettinato all'*Assalonne*»,²⁴⁹ o in *I misteri di Firenze*: «Un ragazzetto di quattordici anni all'incirca, di fisionomia svegliatissima e di capelli ricciuti e d'un rosso fiammante»,²⁵⁰ «L'uomo era un bel giovine, grande, con baffi e pizzo all'italiana. Aveva addosso un mantello e in testa un cappello alla Rubens».²⁵¹

Talvolta la rapidità dei ritratti viene abbinata all'uso – altrettanto fulmineo – di paragoni degradanti dal forte effetto visivo: in *I rondoni e le mosche* (in *Macchiette*): «Il capitano Torralba era una figura originale e simpatica. Lungo e flessibile come il palmizio: asciutto e bruciato dal sole come una canna seccata in

²⁴⁶ *Un romanzo in vapore* viene pubblicato nel 1856 (Firenze, Giuseppe Mariani, con illustrazioni di Leopoldo Cipriani), *I misteri di Firenze* nel 1857 (Firenze, Tipografia Fioretti, con illustrazioni di Leopoldo Cipriani), *Macchiette* nel 1880 (Milano, Brigola; poi, vivente l'autore, presso l'editore fiorentino Felice Paggi, nel 1884 e nel 1885; il testo dell'Edizione Nazionale riprende quello dell'edizione Paggi del 1884).

²⁴⁷ Cfr. *infra*, par. 2.3.

²⁴⁸ C. Collodi, *Macchiette*, cit., pp. 153-154.

²⁴⁹ Id., *Un romanzo in vapore*, cit., p. 86.

²⁵⁰ Id., *I misteri di Firenze*, cit., p. 311.

²⁵¹ Ivi, p. 346. Si tratta di un cappello 'alla fiamminga', a larghe falde.

forno»;²⁵² oppure in *I misteri di Firenze*, in cui i paragoni vengono condotti secondo il meccanismo del luogo comune e dell'antonomasia: «La Contessa Emilia pretendeva allo spirito forte. Cavalcava come un'amazzone, si pettinava come una bajadera, rideva come una baccante, fumava come un tedesco, beveva come un inglese, parlava come un fiorentino e bestemmiava come un livornese».²⁵³

Il ritratto della Contessa Emilia Floriani, tra l'altro, è uno dei pochi ritratti collodiani di queste opere in volume centrato sul meccanismo animalizzante; è infatti interamente giocato sulla somiglianza del personaggio con un «uccello di rapina»:

Era costei un tipo strano e bizzarro che, considerandolo attentamente, offeriva tutti i caratteri dell'uccello di rapina.

Grande e svelta la persona: la guardatura insolente e grifagna: gli zigomi sporgenti: il naso aquilino: le labbra d'un carminio fiammante: la mano nervosa e sottile: le movenze sgraziate e impetuose, come un'improvvisa levata di libeccio.²⁵⁴

Per il resto della narrativa collodiana, l'animalizzazione viene condotta fulmineamente attraverso la mediazione del paragone: sempre in riferimento alla Contessa, si dice che i suoi occhi «brillavano sinistramente come quelli d'un gatto selvatico».²⁵⁵

All'interno dei ritratti possono emergere una o più particolarità bizzarre dall'effetto caricaturale, che incoraggiano la rapida identificazione del tipo da parte del lettore. Nel caso dell'Armandi, in *Uno scandalo*, uno di questi tratti peculiari era già stato utilizzato da Collodi per uno dei personaggi delle macchiette giornalistiche, gli occhiali verdi.²⁵⁶ Notiamo anche, all'inizio, un originale paragone degradante:

L'Armandi era uno di quegli uomini che non hanno né età, né sesso determinato; una di quelle mummie giallognole, sbarbate, tarmate, accartocciate e quasi illegibili come i cimeli e le pergamene antiche.

²⁵² Id., *Macchiette*, cit., p. 64. Il palmizio, tra l'altro, ritorna in altre descrizioni, sia in *Un romanzo in vapore* («era una giovine signora, svelta della figura, come il palmizio, elegante e profumata, come il cedro del Libano», cit., p. 76) sia in *I misteri di Firenze* («La donna era una magnifica ragazza [...]: figura alta ed elegante, come il fusto del palmizio», cit., p. 346).

²⁵³ Ivi, p. 239.

²⁵⁴ Ibidem.

²⁵⁵ Ivi, p. 243.

²⁵⁶ Si tratta precisamente del testo *Caricature. Lo conoscete?*: cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. III, par. 2.2 e Parte Terza, cap. II, par. 1.

Fedele ai suoi principii igienici, portava sempre un gran paio d'occhiali verdi, legati in oro: e per riguardo a un vecchio reuma, che conviveva con lui da molti anni come un fratello, era solito camminare drammaticamente a sbalzelloni, come fanno tutti i tiranni in tragedia, accidentati quasi sempre da una gamba.²⁵⁷

La particolarità bizzarra può, secondo il fondamentale procedimento caricaturale dell'iperbole, essere accentuata e calcata al punto da facilitare l'identificazione del personaggio con quel tratto. Osserviamo quest'esempio, in cui va altresì notata la sentenza generalizzante sul finale:

La voce della baronessa era una di quelle voci che non hanno né smorzi né note di mezzo: una di quelle voci, che paiono fabbricate apposta dall'eterno Organista per urlare dalla mattina alla sera.

Tant'è vero che la baronessa in quarant'anni di vita (una vita scorretta e piena di refusi e di sgrammaticature, come i libri stampati alla macchia) non aveva parlato mai: aveva urlato sempre!

La donna che urla sempre, se lo domandate a me, non è più una donna, ma diventa una di quelle tante forme che riveste la collera divina quando scende su questa terra per visitare la povera umanità.²⁵⁸

La forte attenzione per la lingua può condurre Collodi a costruire interamente la caricatura a partire da una serie di qui pro quo linguistici, spropositi, equivoci verbali, controsensi, lapsus, tipici dell'analfabeta. Si tratta di una tecnica che, per le sue peculiarità, può essere praticata solo nella forma scritta del genere caricaturale. Succede in un passo de *I misteri di Firenze*, in particolare nella seguente caricatura del ciarlatano che presenta il nano, anticipo del discorso del direttore del circo che presenta il ciuchino-Pinocchio:

Un uomo vestito di cappotto di pelle di capra con una faccia segnata da una cicatrice che gli traversava diagonalmente la gota sinistra, e con una lunga capellatura all'Assalonne, che gli scendeva, tutt'una e disordinata, per le spalle, comparve sulla porta della bottega, che serviva di teatro all'esposizione del Nano.

Per mezzo di uno scudiscio, che teneva in mano, allontanò la folla dei ragazzi, che si accavallavano all'intorno; quindi con una voce stentorea e rantolosa, cominciò a gridare a piena gola:

«Rispettabile pubblico ed inclita guarnigione dell'uno e dell'altro sesso.

«Essendo di passaggio per questa illustre metropolitana, mi son voluto procreare il bene, il piacere, l'onore e il vantaggio di presentarvi davanti agli occhi un noto nano

²⁵⁷ Ivi, pp. 157-158.

²⁵⁸ Ivi, p. 149.

sconosciuto finora in questi paesi e del quale forse avrete veduto il compagno ma non già il simile. [...] Avanti, avanti signori, si va subito ad incominciare per maggior comodo e distruzione di tutte le persone che sono diletianti dello straordinario nanismo. Osserverete, o miei rispettabili auditori, quanto selvaggiume trasudi dai suoi occhi, conciossiacosaché essendo a me riusciti vanitosi tutti i mezzi per addimesticare quest'uomo al barbaro vivere dei popoli civilizzati, ho dovuto ricorrere all'affabile e nobile mezzo della frusta. Ma ogni mia gentilezza, invece di farmi da lui benvolere, me ne ha cattivato maggiormente l'animo. Esso è ghiottissimo del tabacco e lo prende nel naso e nella bocca, che a chi lo crede è incredibile. [...] Non vi starò qui a far menzogna di quanto sia ampia la sua capacità cerebrale, io solo e null'altro, lo so; io solo, o signori, che seguendo il sistema di Galles ho anatomizzato la sua testa e vi ho trovato una piccola cartagine ossea sporgente in dentro, che la stessa facoltà medica di Parigi riconobbe esser quello il bubbo obbocchio della matematica solida e della geometria liquida. [...] Daremo termine a questa diurna serata con un assalto di fioretto, ultimo esperimento che ho l'onore di posporre ai vostri rispettabili occhi: e non essendomi ancora riuscito a cagione della mente lebile del mio nano ad insegnargli un complimento nella lingua fiorentina, lo faremo prendere cognato da voi col canto della ballata tartara che porta per titolo Pirunna – Nucca – Dardanà – ossia la battaglia dei Pirenei contro le Termopili, e col ringraziandoli, ho l'onore di presentare a questo colto pubblico, cavalieri, e dame, la perifrasi della ballata tartara tradotta in lingua fiorentina del paese. Spero che vorrete favorirmi anche doman l'altro sera al diurno serale trattenimento: ma nell'apoteosi che il tempo piovoso minacciasse acqua, allora, invece di doman l'altro sera, il trattenimento sarà posticipato a domani mattina. Intanto passino dentro, o signori, e vogliateci accordare un benevole compatimento per i nostri involontarj errori.²⁵⁹

All'interno dei ritratti caricaturali collodiani – e in contrasto con la tradizione francese della caricatura letteraria, in cui tale procedimento risultava raro – talvolta emergono fortemente i tocchi di colore, rafforzando così l'effetto visivo del ritratto: «Una figura secca allampanata, miserabilmente vestita, con un cappellaccio unto e sgualcito in testa, e con un soprabito verde-bottiglia indosso».²⁶⁰ I tocchi di colore possono anche contrastarsi l'un l'altro in maniera originale, come

²⁵⁹ Id., *I misteri di Firenze*, cit., pp. 334-336. Questo tipo di comicità fondata sul qui pro quo linguistico sarà alla base di molta comicità novecentesca (si pensi a Totò). Per quanto riguarda il ritratto del ciarlatano, Assalonne è il terzo figlio del re Davide, ricordato per antonomasia per la folta capigliatura. Il ciarlatano rappresenta una sorta di «“proto-Mangiafoco”» (R. Randaccio, *Note al testo*, cit., p. 492, nota 162), per l'abbigliamento, i lunghi capelli (che sostituiscono la barba del secondo) e l'uso dello scudiscio. Per gli altri luoghi in cui ricorre questo *topos* umoristico collodiano, cfr. Ivi, nota 163.

²⁶⁰ C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., p. 334.

il bianco cereo, il rosso fuoco e il viola nel ritratto di Agonìa in *I misteri di Firenze*:

Uno di questi, il più giovine, quello colle spalle voltate al muro, poteva contare appena i trent'anni – quantunque a giudicarlo dalla pelle vizza e cascante del viso e dall'abbandono di tutta la persona, ne dimostrasse una quarantina, e più.

La sua faccia era quella d'un uomo travagliato da febbre acutissima. In mezzo al pallore terreo delle guance gli spiccavano i pomelli rossi infiammati, quasi fossero due razzature di ferro rovente.

La lussuria, passandogli di sul viso, colla lingua di fuoco gli aveva leccate le sopracciglia e segnata la fronte di alcune macchie d'una tinta vinata.

Pochi lo conoscevano per nome: i compagni lo chiamavano Agonìa.²⁶¹

Come si vede, il soprannome viene a completare il ritratto come una conseguenza naturale del suo aspetto fisico: il termine «Agonìa» si usa infatti per «persona macilenta e rifinita, che a fatica ha tanto fiato da respirare».²⁶² Come abbiamo già osservato nel caso di Scampolino, una peculiarità – e originalità, se pensiamo al modello francese della caricatura letteraria relativo al ritratto – del Collodi caricaturista è proprio quella di trovare soprannomi o nomi ‘parlanti’ per i suoi personaggi, i quali – in un’ottica ancora una volta sterniana – risultano inscindibili dalla personalità del personaggio, ne riassumono immediatamente il tratto dominante o svelano la loro particolarità tipizzante. Questa caratteristica mostra chiaramente come in Collodi il modello sterniano si congiunga alla tendenza toscana alla caricatura, la quale spesso si manifesta nell’uso di soprannomi o nella storpiatura dei nomi.²⁶³

Oltre al caso di Agonìa, consideriamo l’Avvocato Bifronti, un ibrido, con i piedi in due scarpe:

²⁶¹ Ivi, p. 365.

²⁶² P. Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano* [1863], Firenze, Le Lettere, 1976 (ed. anastatica).

²⁶³ Sottolinea R. Randaccio (*Note ai testi*, in C. Collodi, *Un romanzo in vapore e I misteri di Firenze*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, vol. I, cit., pp. 427-506, p. 498, nota 216) che «qui l’uso dei soprannomi è forzato anche dalla volontà di imitare il filone letterario dei *Misteri*: si cerca così di proporre una versione nostrana dei vari *Civetta* o *Maestro di scuola* del Sue. Ma si consideri anche come la tendenza ad assegnare soprannomi ridicoli e spesso “parlanti” sia una caratteristica tutta toscana e, in particolare, fiorentina». Quando non sono ‘parlanti’, i nomi collodiani risultano spesso parodici nei confronti di quelli usati nella letteratura ‘alta’.

Il Bifronti, nelle società, era una specie d'animale anfibio: né carne, né pesce. Stava con un piede nel mondo aristocratico e coll'altro pescava nella democrazia fino a mezza gamba.

La sorte che presiede pronuba alla culla dei mortali, non lo aveva fatto nascere né tanto nobile, né tanto ricco, da potersi imbrancare impunemente coi magnati puro-sangue – e nemmeno tanto povero, né d'origine così schiettamente popolana, che gli fosse agevole rassegnarsi alla condizione di modesto borghese.²⁶⁴

Ancora, questa tecnica agisce per il fintamente innocente Zeffirino – il nome richiama il vento, e quindi il soffiare, nel senso di fare la spia – che è in sostanza una spia: si trova ovunque e controlla tutto. Il personaggio viene tradito anche dalla sua fisionomia, fissata in una posa fotografica:

Aveva una di quelle facce lisce e tirate a pulimento, che, a prima giunta, lasciano irrisolto il problema del sesso. Il suo sorriso stereotipato a fior di labbra, la bocca eternamente semiaperta, come un accento circonflesso, e la nessuna espressione d'un pajo d'occhi verdolini-chiari, gli davano un'aria infantile e quasi cretina: se non che di tanto in tanto, un certo modo di guardare alla sfuggita, e una certa attitudine equivoca di stare ad ascoltare, facendo finta di non intendere, rivelavano in esso un fondo non comune di nequizia e di furberia.²⁶⁵

Nel caso del Cavaliere di santa Fiora, sempre in *I misteri di Firenze*, la prima parte del ritratto – che sottolinea gli eccessi, i contrasti, le esagerazioni extra-norma, sfruttando tra l'altro alcuni motivi caricaturali classici come la rotondità eccessiva dell'addome e praticando ancora una volta il procedimento del paragone degradante – viene controbilanciata dalla seconda parte, più luminosa:

Uomo sulla cinquantina suonata, ma di temperamento forte e robusto, presentava ancora tutte le apparenze gagliarde d'un Ercole in decadenza.

La sua faccia ordinariamente colorita e in proporzioni più grandi del vero, la nessuna finezza dei lineamenti, e l'intemperanza di un abdomine che stava rinserrato nel *gilet*, come dentro ad una camicia di forza, lo avrebbero fatto credere a prima giunta o qualche Fattor di monache, travestito, o qualche negoziante d'olio, in abito d'andare a udienza.

Se non che il modo grazioso di sorridere, la parola facile e sonora, il garbo disinvolto nello infilarsi un pajo di guanti, e più che altro, la piccolezza delle mani e dei piedi – segno caratteristico, al quale è dato riconoscere se una creatura fu impastata di terra fine, o di terra ordinaria – compensavano largamente il Cavaliere della poca

²⁶⁴ C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., p. 396.

²⁶⁵ Ivi, p. 241.

nobiltà della sua fisionomia, e gli accordavano il diritto di mescolarsi, senza rossore, nelle file della buona società e di farsi inscrivere sui registri dei gentiluomini puro-sangue, dei nostri tempi.²⁶⁶

Un'altra particolarità caricaturale collodiana – presa in prestito dal mondo della Commedia dell'Arte e del teatro di burattini, che ai suoi tempi riscuote molto successo –²⁶⁷ è l'attenzione alla mimica e alla gestualità: queste, spesso accentuate, riducono i personaggi a marionette. Ricordiamo che il gesto è anche uno dei principali temi caricaturali. In Lorenzini ricorrono alcuni particolari gesti, come la piroetta sul calcagno sinistro, che diventa per esempio il movimento tipico di Jacopo esultante in *Un'antipatia*, e che in pubblico viene sostituita dalla fregatina di mani.²⁶⁸ Quest'ultima ritorna spesso in *I misteri di Firenze* come segno di compiacenza.

Rispetto alle fisiologie giornalistiche collodiane, nei ritratti contenuti nei tre volumi considerati la trasformazione surreale – tratto originale rispetto al genere della caricatura letteraria – ricorre in minor misura. Eccone un esempio, abbinato alla riduzione sineddochica che fa coincidere il personaggio con il suo enorme soprabito, in *Uno scandalo* (inserito in *Macchiette*):

Dietro a lei camminava un gran soprabitone lungo di panno nero, sormontato da un bavero abbondante, dal quale uscivano fuori due punte bianche di tela inamidata che, vedute da una certa distanza, somigliavano a due vele in alto mare e col vento in poppa. Dentro a questo soprabitone c'era nascosto un uomo che, a chiamarlo colonnello, si voltava subito e rispondeva *presente!* (un vizio preso a reggimento quando era capo-sarto).²⁶⁹

Notiamo anche il contrasto coloristico nero-bianco e l'ennesimo paragone degradante fulmineo.

La tendenza collodiana al paradosso, all'inverosimile, al surreale nel passaggio alle opere in volume si esplica maggiormente all'interno delle situazioni, spinte infatti fino all'eccesso: in *Un nome prosaico* (in *Macchiette*) si arriva a

²⁶⁶ Ivi, pp. 238-239.

²⁶⁷ Il pubblico del teatro dei burattini era eterogeneo, in prevalenza popolare. Cfr. M. Signorelli, *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell'800*, in F. Tempesti, a cura di, *Pinocchio fra i burattini*, Atti del Convegno del 27-28 marzo 1989, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 15-27, p. 17.

²⁶⁸ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 105 e p. 109. Per i luoghi collodiani in cui ricorre questo gesto, cfr. F. Molina Castillo, *Note al testo*, cit., p. 253, nota 108.

²⁶⁹ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 156.

decidere di sposarsi o no in base al nome – più o meno prosaico – dell’eventuale marito, coerentemente a una realtà in cui le parole e l’apparenza hanno preso il sopravvento rispetto al reale e alla sostanza; oppure, sia in *Macchiette* sia in *I misteri di Firenze*, viene messa in scena la situazione paradossale di un personaggio che fa udienza a una serie di creditori e riesce a non pagare nessuno, descrivendo, di nuovo attraverso l’arte della parola, un rovesciamento di valori in cui le richieste dei creditori paiono assurde. Leggiamone un estratto, da *I rondoni e le moshe*:

Il primo a presentarsi fu il sarto.

- Avete portato il conto? – gli domandò il barone, camminando in su e in giù per la camera a grandi passi, come un uomo sotto l’influsso di un cattivo quarto di luna.
- Eccolo qui – rispose l’altro, presentando un foglio.
- A quanto ammonta?
- A quattromila lire.
- Avete detto?
- Quattromila lire.
- Credevo molto di più. Mi dispiace, ma per ora, non posso darvi che la metà.
- Faccia lei, – replicò il sarto, il quale sentì allargarsi il cuore dalla consolazione.
- Sta bene così?
- Benissimo.
- Allora – soggiunse il barone – passerete da me lunedì a quindici, e troverete le duemila lire bell’e contate.
- Ma...
- Addio, addio! È mattinataccia: non mi seccate. Pigliate da questa porticina qui che dà sulle scale... e siamo intesi!

Dopo il sarto, passò il calzolaio.

- Eccola questa mignatta! – gli gridò il barone appena lo vide. – Per una miseria di quindici o venti soldi sei capace di consumarmi le scale a furia di viaggi.
- È il bisogno, caro signor barone...
- E se hai bisogno, perché ti sei messo a fare il calzolaio? Fa’ piuttosto il ciabattino.

Il calzolaio, mortificato, voleva rispondergli: ma il barone, tappandogli la parola in bocca, soggiunse gridando:

- Se tutti fossero come te, bisognerebbe andare a San Donnino per arrabbiati. Che si burla! Non hai finito di riportare il lavoro, che pretendi subito di esser pagato.
- Signor barone, è tre anni che aspetto...
- Tre anni un corno! Egli è che il lunario di voi altri miserabili creditori anticipa almeno d’undici mesi. Su via, facciamola finita: quant’è il residuo del mio debito?
- Quattrocento lire!
- Dammi il resto – disse il barone gettando con bizza un foglio di mille lire sulla tavola.

- Dove vuole che io abbia il resto? – rispose l'altro. – Ripasserò più tardi.
 - Più tardi non sono in casa.
 - Ritournerò domani.
 - Ritorna domani, domani l'altro, fra venti giorni: ritorna insomma quando ti pare: e per mostrarti che non sono in collera con te, mi porterai un paio di stivali da caccia, del mio solito modello. E voglio il conto subito. Intendiamoci bene, subito!... perché con te non c'è da pigliarsi confidenze.
 - Abbia pazienza!
 - Caro mio, tu hai un gran difetto; sei troppo povero: e per conseguenza dovevi fare il ciabattino! il ciabattino! il ciabattino!
- Quel povero diavolo del calzolaio, intronati gli orecchi di queste impertinenze, se ne andò via così confuso, che non sapeva più né quel che diceva, né dove metteva i piedi.²⁷⁰

Ritroviamo anche, nelle prove narrative collodiane in volume, un meccanismo caricaturale che avevamo già riscontrato nella macchietta giornalistica *Caricature. Lo conoscete?*, e cioè quello del contrasto esterno espresso attraverso la presentazione di una strana coppia. Si tratta in particolare del capitolo XIII de *I misteri di Firenze*, in cui l'interazione e le pose dei personaggi Giunco di padule e Balla di cotone, se associate, producono appunto un effetto di contrasto caricaturale, originate dal contrasto fisico principale magro-grasso. Notiamo anche i soprannomi fisiognomici, che richiamano anche molti soprannomi dei *Mystères de Paris* di E. Sue:²⁷¹

Giunto a metà di via Chiara di là d'Arno, fece alto, e dall'interno smontarono due individui, uno grassoccio e senza congiunture, come una balla di cotone; l'altro mingherlino e flessibile, come un giunco di padule.²⁷²

La Balla di cotone era punzecchiata da una vivissima curiosità. Ignara della parte che era chiamata a rappresentare, avrebbe voluto insistere nelle sue interrogazioni: ma poi, accortasi del mal'umore del compagno, stimò cosa prudente tacersi, e mangiare.

Il Giunco di padule continuava a inquietarsi. Ora si alzava in piedi; ora si rimetteva a sedere, ora passeggiava per la stanza, come persona che non abbia terra ferma sotto i piedi.²⁷³

²⁷⁰ Ivi, pp. 76-77; il passo è una rielaborazione di Id., *I misteri di Firenze*, cit., pp. 263-272.

²⁷¹ Cfr. R. Randaccio, *Note ai testi*, cit., p. 495, nota 178.

²⁷² C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., p. 343.

²⁷³ Ivi, p. 346.

Durante tutto questo sproloquio, il Giunco di padule non aveva battuto palpebra. Colla faccia nascosta nella beduina, e col cappello cacciato sugli occhi, faceva finta di dormire – e invece non perdeva né sillaba né gesto.

La Balla di cotone, all'opposto, colla testa appoggiata alla parete, e rivolta verso il soffitto, faceva tranquillamente il suo chilo, interrompendo di tanto in tanto l'attenzione del compagno, con alcuni sbadigli posti in musica e canterrellati lì sul momento.²⁷⁴

Durante questa scena, il Giunco di padule passeggiava per la stanza, dimostrando la massima tranquillità di spirito, come se si trattasse di cosa che non lo riguardasse per nulla.

La Balla di cotone, all'opposto, s'era tutta rannicchiata nel cappotto, come una chiocciola nel guscio; e respirava appena, per non farsi sentire. Se avesse potuto nascondersi sotto la tavola, o sciogliersi in aria per virtù di magia o di sortilegio, lo avrebbe fatto con tutto il cuore.²⁷⁵

Quest'esempio è utile anche per introdurre una declinazione della caricatura che, per motivi di genere e di spazio, non poteva presentarsi nelle prove giornalistiche collodiane: la caricatura che coglie la mimica e la gestualità eccessive dei personaggi durante particolari situazioni o condizioni psicologiche. Ecco la Balla di cotone in preda alla paura: «Era tale e tanta la paura della povera Balla, che mentre parlava, s'impappinava, come uno scolare dinanzi al maestro armato di nerbo».²⁷⁶ Ma l'elenco su questo punto potrebbe essere davvero lungo: pensiamo al personaggio in preda all'ubriachezza: «Gastone, che aveva un tantino alzato il gomito, si sentì punto dall'insolenza: s'accese in viso, sgranò gli occhi, serrò convulsivamente i pugni, fece un movimento d'alzarsi in piedi»;²⁷⁷ al personaggio interessato: «non potendo più dissimulare il vivissimo interesse, che gli scappava fuori dagli occhi, dalle labbra e da tutta la fisionomia, atteggiata a punto interrogativo»;²⁷⁸ al personaggio stravolto: «aveva gli occhi stralunati, i capelli in disordine, la bava alla bocca e un *revolver* (scarico) che gli faceva capolino dalla tasca del vestito»;²⁷⁹ al personaggio in preda all'ansia: «aveva i capelli

²⁷⁴ Ivi, p. 351.

²⁷⁵ Ivi, p. 362.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ivi, p. 233.

²⁷⁸ Ivi, p. 261.

²⁷⁹ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 142.

scomposti: gli occhi vitrei e dilatati: le labbra contratte da una crispazione nervosa»;²⁸⁰ «Stanislao si alzò dalla poltrona, commosso da una certa tal quale agitazione, come un novizio che si trova per la prima volta a un convegno amoroso»;²⁸¹ «il povero Paolo, mortificato sul vivo, non sapendo che cosa rispondere, si sfogava a mangiarsi le unghie, nutrimento, è vero, poco sostanzioso, ma molto economico e quasi indecente»;²⁸² al personaggio dopo aver ricevuto una notizia sconvolgente: «Oliviero non fiatò: per qualche minuto secondo rimase avvilito, coi gomiti appuntellati sulla tavola e colla testa fra le mani. / Tostoché si riscosse, atteggiò i labbri a un riso sforzato e con voce tremante per la collera mal repressa»;²⁸³ al personaggio gioioso: «Aveva la bocca arrotondata e semiaperta, tal quale un puttino dell'Allori in atto di cantare un versetto del *Magnificat*, e sulle labbra un sorriso diffuso di compiacenza, uno sprazzo di gaudio indefinito, un balenio di contentezza serafica e verginale».²⁸⁴

La caricatura situazionale può essere declinata anche in senso parodico verso un certo tipo di stereotipo letterario, come in questo passo da *Un romanzo in vapore*, diretto contro la letteratura tardoromantica, languida e patetica:

– Addio!...

Immagina, o lettore, che questa mestissima parola cada mollemente dalle labbra fresche e vermiglie di una bionda di ventun'anni, per quindi andare a posarsi – forse accompagnata da un bacio e da un sospiro – sulla bocca tremante e semiaperta di un giovine bello, come l'Antinoo dei Greci, innamorato e fantastico, come lo Stenio di Giorgio Sand. [...]

Proferita questa parola, a mezza voce e con un accento che sapeva di forestiero, la bellissima bionda si staccò risolutamente dal giovine che la teneva per mano e, dritta ad un wagone di prima classe, vi saltò dentro elegante e leggera, come la lodoletta dei campi, come la gazzella del deserto. [...] Appena la disdegnosa bellezza teutonica, tutta chiusa e avviluppata in un ricchissimo scialle dell'Indie, si fu coricata con leggiadro abbandono sopra il cuscino del wagone, il povero giovine, che era rimasto muto e immobile sulla porta della Sala d'aspetto, fece un gesto di disperazione mal dissimulata e disparve.

Straziante pantomima!²⁸⁵

²⁸⁰ Id., *I misteri di Firenze*, cit., p. 301.

²⁸¹ Ivi, p. 323.

²⁸² Id., *Macchiette*, cit., pp. 200-201.

²⁸³ Id., *I misteri di Firenze*, cit., p. 354.

²⁸⁴ Id., *Macchiette*, cit., p. 122. Alessandro Allori (1535-1607) fu un pittore originario di Firenze.

²⁸⁵ Id., *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 75-76. Antinoo era il bellissimo giovane favorito di Adriano che morì affogato nel Nilo.

Oppure, sempre in *Un romanzo in vapore*, la situazione caricaturale può essere ipotetica e rivolgersi al lettore in una sorta di ‘manuale per l’uso’ che parodizza il genere della guida. Da notare il motivo caricaturale del cappello e quello del naso:²⁸⁶

– Viaggiando in terza o quarta classe, dove il vento ha libero dominio, sarà bene che il vostro cappello sia fortemente adeso alla vostra testa – perché restandone senza (del cappello beninteso, non già della testa) avreste è vero, la soddisfazione di mettere il buon umore e l’ilarità in tutta la brigata, ma vi toccherebbe l’umiliazione di fasciarvi il capo col fazzoletto da naso, per il rimanente del viaggio. Io non ho mai creduto che il Cappello conico sia il coperchio più artistico che potesse toccare all’uomo: ma neppure il *fichu* si addice gran cosa alla fisionomia maschile, specialmente se questa è fornita di baffi e fedine. Se per disgrazia, il vento vi involasse il cappello, e foste di coloro che hanno la velleità di coltivare sul mento, e nei dintorni una barba alla cappuccina, allora vi consiglio piuttosto a prendere un cimurro di testa, che a fasciarvi la nuca col fazzoletto da naso. L’ilarità dei vostri compagni di viaggio, ne sono sicuro, diventerebbe smodata e provocante.

– Ogni volta che il treno è sul punto di partire, se voi parlate caldamente colla persona di faccia, procurate che fra il vostro naso e quello dell’interlocutore, ci passi una rispettosa distanza – poiché, nell’urto che si danno fra loro i wagoni, movendosi, potrebbe accadervi, com’è accaduto a tanti, che il vostro interlocutore venisse a darvi un bacio (coi denti) sul tenerume delle vostre narici. Questi baci, di sovente, arrivano all’anima assai più... del primo bacio d’amore!²⁸⁷

Un’altra novità caricaturale del Collodi narratore in volume è la caricatura di gruppo, come nei seguenti esempi, in cui si coglie il ridicolo della «buona società», che inevitabilmente si trasforma in preda agli istinti materiali; o si accalca e urla grottescamente durante il Carnevale:

Perché il Buffet, bisogna rendergli questa giustizia, ha una virtù singolare: quella, cioè, di far cambiare fisionomia a tutte le feste, a tutti i balli, a tutti i ritrovi geniali. Dopo una mezz’ora che il Buffet è aperto, l’allegria e il brio perdono la loro nota giusta e salgono due toni sopra: il cicaleggio sommesso e discreto si muta in loquacità, in frastuono. I visi che prima erano pallidi, si coloriscono: gli occhi che poco fa saettavano a scappa scappa di sotterfugio, ora che hanno trovato in un bicchiere di madera quel coraggio che non avevano, dardeggiano audacemente e mandano lampi e faville: i cuori battono più accelerati: il valzer, la polka, il galop pigliano la foga e il turbinio indiatolato delle ridde fantastiche nella ballata tedesca: le mani si

²⁸⁶ Sul naso come motivo ricorrente nella letteratura umoristica, cfr. R. Randaccio, *Note al testo*, cit., pp. 262-263, nota 25.

²⁸⁷ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., p. 136.

stringono le une con le altre e attraverso alla pelle madida del guanto, si capiscono a meraviglia: i ginocchi, incrociandosi e insinuandosi nei passi cadenzati della mazurka, parlano anche essi un linguaggio mistico e furtivo, e si confidano mille voti e mille desideri ardentissimi, come se Dio benedetto, avesse dato anche a loro il dono della parola: le dame non si appoggiano più con elegante riservatezza ai loro cavalieri, ma si abbandonano fiduciosamente sui loro cavalieri, come il figliuol prodigo sul seno paterno... Insomma, tutte quelle coppie danzanti e febbricitanti, istigate e messe su dal Sauterne, dal Reno e dallo Sciampagna (tre perfidi, ma simpatici consiglieri) finiscono collo sbarazzarsi di quel fiore di galanteria tradizionale che fu sempre il segno più caratteristico della così detta «buona società».²⁸⁸

L'allegria e lo schiamazzo delle maschere che si precipitavano nel vestibolo del teatro, facevano un curioso contrasto coi nasi paonazzi e colle giaculatorie non troppo ascetiche dei cocchieri e dei vetturini, intrizziti dal rovaio.

Il Veglione era nel suo colmo.

Una folla straordinaria di quattro in cinquemila persone, fra matte e spiritate, si urtavano, si assordavano, si soffocavano senz'ombra di carità – convintissime in buona fede di divertirsi a più non posso e di passare la più bella serata dell'anno.

I dominò, i pulcinelli, gli arlecchini, i pierrot, i sor dottori, e tutte le altre maschere poco storiche e meno fantastiche che ogni anno improvvisava il carnevale, non potendo correre e saltare, a motivo della calca, si sfogavano a manifestare la loro feroce allegrezza con moti sussultorj violentissimi e raddoppiando di zelo e d'energia nell'emissione di quegli urli ferini e discordanti, che costituiscono la fisionomia della stagione carnevalesca.

Sopprimete l'urlo, e il Carnevale non esiste più!²⁸⁹

Come abbiamo potuto osservare, Collodi maneggia abilmente un'ampia gamma di tecniche caricaturali, adesso ancora più arricchite. La tendenza caricaturale, esercitata già a partire da fisiologie e macchiette giornalistiche, rappresenta infatti uno dei segnali della riconoscibilità dello stile collodiano anche nelle prove narrative, uno dei *traits d'unions* dunque tra l'attività giornalistica e quella letteraria. Anche nei libri per bambini, il Lorenzini mostrerà di preferire tale tecnica, come attesta il modo sintetico, «tutto moderno di rappresentare i personaggi [...] nel delineare rapidamente i tratti fisici e tutto ciò che caratterizza o è meno

²⁸⁸ Id., *Macchiette*, cit., pp. 163-164. «La frequente esaltazione, da parte di Collodi, della bontà del cibo e del vino nei pranzi conviviali, utili a favorire i rapporti sociali, non ha altro scopo, in definitiva, se non quello di puntare l'indice contro l'ipocrisia umana: quando ci sono di mezzo pranzi e vini (specialmente se gratuitamente offerti), infatti, i rapporti difficili divengono di colpo facili» (F. Molina Castillo, *Note al testo*, cit., p. 271, nota 198).

²⁸⁹ C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., p. 226.

ordinario», la «vivezza e l'evidenza della rappresentazione, insomma».²⁹⁰ Le stesse *Avventure di Pinocchio* saranno punteggiate di «episodi e vicende satiriche o figure caricaturali fra il comico e il grottesco».²⁹¹

Possiamo dunque affermare che il caricaturista Collodi riassume il giornalista e lo scrittore Collodi: da un lato nella capacità di osservazione, che unita al dono della sintesi costruisce uno stile rapido, ritmato, vivace, che riesce a rendere subito caratteristico un personaggio attraverso l'attenzione ai gesti e l'individuazione di una particolarità bizzarra, da ingrandire ed esagerare per far funzionare il meccanismo caricaturale oppure portando all'eccesso in maniera surreale una situazione; e dall'altro lato nella critica, nello smascheramento, nella denuncia sottesi a questo tipo di operazione.

2. *Collodi in volume e le fisiologie*

Dopo aver constatato come la tendenza caricaturale sia forte anche nel Collodi in volume e dopo averne individuato le armi specifiche, in questo paragrafo indagheremo il rapporto tra il Collodi in volume e le fisiologie. Prima di tutto, analizzeremo come l'autore rimanga fedele a un tipo di umorismo caricaturale 'fisiologico', attivo nella descrizione dei personaggi, tendente infatti verso la generalizzazione (par. 2.1). Poi metteremo a fuoco il collegamento tra i testi delle fisiologie giornalistiche collodiane e il loro riutilizzo nelle opere in volume (par. 2.2.1 e 2.2.2). L'ultimo sottoparagrafo (2.3) sarà dedicato infine alla raccolta di racconti *Occhi e nasi*, al fine di dimostrare quanto il principio fisiologico sia produttivo nel Collodi in volume, al punto da impernare l'intera struttura di un libro su di esso.

2.1. *I personaggi del Collodi in volume: tra fisiologia e macchietta*

Come abbiamo appena osservato, la modalità prediletta di descrizione dei personaggi da parte di Collodi è rappresentata dalla caricatura, la quale va naturalmente incontro alle sue attitudini stilistiche, perfezionate in anni di esercizio giornalistico. La tendenza caricaturizzante lo porta a preferire quindi il «tipo» in

²⁹⁰ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XLIX.

²⁹¹ Ivi, p. LIII.

senso narratologico, ossia quel personaggio – seguendo la teoria del Forster di *Aspetti del romanzo* – identificato da un tratto o da pochi tratti predominanti e dunque facilmente riconoscibile per il lettore a ogni sua apparizione.²⁹² Esaminiamo adesso più da vicino le caratteristiche dei personaggi dei primi tre volumi collodiani.

Un romanzo in vapore, come abbiamo più volte accennato, presenta una struttura veramente particolare: è un «libro contenitore a più piani»,²⁹³ a metà tra guida, romanzo, viaggio ‘sentimentale’ sterniano e insieme parodia di questi generi. Il romanzo a cui fa riferimento il titolo è in realtà uno spunto, un abbozzo di romanzo, dunque i personaggi che compaiono in questo libro coincidono con una carrellata di tipi senza nome, riassunti spesso in brevi perifrasi sineddochiche. Essi sono esclusivamente ‘parlanti’, chiacchieroni, divaganti; sembrano pretesti di cui l’autore si serve per completare e vivacizzare la parte informativa del libro (la guida). I personaggi si passano infatti la parola per raccontare dei monumenti, dei luoghi, delle peculiarità delle città in cui di volta in volta si ferma il treno. Lo scopo è quello di intrattenere il lettore ideale, che coincide proprio con il viaggiatore nel treno, secondo un’ottica che ricorda molto da vicino alcune *physiologies* francesi come la *Physiologie des Chemins de fer* o la *Physiologie des diligences et des grandes routes*, strutturate infatti come ‘letture da viaggio’, viaggi in tempo reale che riproducono l’effimero degli incontri che si svolgono nei mezzi di trasporto.²⁹⁴ All’interno del treno sono inseriti tutti i personaggi, e dunque lo scompartimento rappresenta la situazione narrativa – o meglio, pre-narrativa – del libro. Quando sono presenti delle storie (nello spunto di romanzo rappresentato dall’addio degli amanti in stazione), queste in realtà risultano raccontate più che agite.

Nell’antiromanzo sociale *I misteri di Firenze* i personaggi, iperbolici e molto vicini alle maschere teatrali,²⁹⁵ parlano e straparlano, ma agiscono anche,

²⁹² Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 3.1.

²⁹³ Ivi, p. XXXIX. Yorick, nel necrologio a Collodi, definisce l’opera «la cosa più allegra, più umoristica... e più pazza che si possa mai immaginare, perché non aveva né capo né coda» («La Domenica Fiorentina», 2 novembre 1890).

²⁹⁴ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, par. 2 e 3.2.

²⁹⁵ D. Marcheschi (Ivi, p. XLI) definisce la scrittura de *I misteri di Firenze* come una «scrittura caricaturale che evoca il buffonesco delle maschere». R. Bertacchini, invece, descrive in questo modo i personaggi di *I misteri di Firenze*, forse eccedendo nella critica: «sembrano presi in prestito dalla *bohème* ridicolizzata di Champfleury, copie dunque, travestimenti in ritardo di un *école du daguerréotype*, che nel trapianto in terra toscana si sono camuffati in stenterelli locali,

essendo inseriti in una struttura decisamente narrativa. Le descrizioni dei personaggi non vengono modellate sulla formula di Sue – che unisce curiosità e orrore – ma improntate verso un «grottesco di marca istrionica, pronto a sciogliersi in macabra quanto felice parodia»:²⁹⁶ pensiamo al marchese Stanislao Teodori, ingenuo e caricaturisticamente portato a ripetere lo stesso errore (fidarsi troppo dei falsi amici) – viene in mente la risorsa, propria alla forma scritta della caricatura, di sviluppare in una struttura temporale il tratto tipico attraverso la successione di episodi che ripetono la stessa tipologia di azione –; all’adolescente vanitosa Giulia, la cui vicenda rappresenta il punto di partenza per una parodia di frasi e atteggiamenti da melodramma; al cinico e gaudente Cavaliere di Santa-Fiora, il quale ha conquistato la facilmente corrompibile società fiorentina con cene e banchetti. Inoltre, l’atteggiamento caricaturale dell’autore viene applicato, oltre che al genere del romanzo sociale stesso (pensiamo alle digressioni sull’impossibilità del romanzo sociale a Firenze, al tipo di presentazione dei personaggi, all’insistita teatralità, alla trama inconcludente), soprattutto all’intera società, svelata nelle sue piccole miserie, vanità: una società dominata da corruzione, volgari ambizioni, istinti animaleschi, e che quindi non lascia spazio al messaggio consolatorio, caro alla forma tradizionale del romanzo popolare e sociale.

Nella raccolta di racconti *Macchiette* i personaggi sono ancora soprattutto parlanti: dominante risulta il dialogato, che lascia spazio per pochissimi momenti descrittivi, tutti inclinati verso la caricatura, per personaggi deformati e semplificati. L’umorismo collodiano in questa fase è intellettualistico, «più verbale, filologico, che di situazioni».²⁹⁷ Le parole dominano il mondo di tali racconti: i personaggi – tutti tipi, dunque tutti prevedibili e statici, da qui gran parte della loro comicità – vivono per le parole, o per corrispondere a parole. Possono decidere di sposarsi o no a seconda della poeticità di un nome (accade in *Un nome prosaico*), oppure di compiere azioni solo per assomigliare al romanzo o all’opera di teatro prediletta. Tale volontà incontra però spesso il fallimento – ancora una volta caricaturale, proprio perché si tratta di personaggi comici, non da tragedia,

con movenze e linguaggio becero, risultando infine, anche dal punto di vista creativo, figure neutre, incolori, qualcosa di incerto tra il pupazzo e la macchietta» (*Collodi narratore*, cit., p. 84).

²⁹⁶ Ivi, p. 76.

²⁹⁷ Ivi, p. 34. Per R. Bertacchini le pagine migliori di questa raccolta vanno infatti cercate nei dialoghi, i quali comunque secondo lui mancano di atmosfera: «non arrivano a circoscrivere un ambiente, a caratterizzare compiutamente un personaggio» (Ivi, p. 48).

ispirati al mondo ridotto descritto da Guadagnoli.²⁹⁸ Osserviamo ad esempio il desiderio poco convinto di suicidio in *L'amore sul tetto*:

Virginia era fuori di sé. Presa da subitanea disperazione, scappò sul pianerottolo della scala e, affacciandosi alla finestra, che dava sulla strada, fu sul punto di compiere un truce disegno: ma poi, ripensando che il lastrico delle strade non è troppo compiacente neanche col bel sesso, credé bene di rimettere il volo al martedì della settimana successiva.²⁹⁹

Con un effetto scopertamente inverosimile, capita che la sola pronuncia di determinate parole conduca all'immediato verificarsi di un evento, come si può notare nel seguente passaggio da *Un'antipatia*:

– Che vuoi? La mia gran disgrazia è quella di avere un carattere. Io non sono una ragazza come ce n'è tante. Se il mio Ettore morisse, il mondo sarebbe finito per me. Io non potrei amare due volte in questo mondo!
Non l'avesse mai detto! Di lì a pochi giorni il povero Ettore Mioli, che era stato fino allora il ritratto della salute, entrò a letto con un po' di febbre: la febbre diventò vaiuolo, e dopo trentasei ore di agonia, l'infelice giovine non era più.³⁰⁰

Come abbiamo visto accadere nella fisiologia *Un tipo comune* – in cui al sole succedeva immediatamente la pioggia –³⁰¹ il narratore scopre i meccanismi narrativi per cambiare le condizioni e far precipitare il personaggio in una contraddizione caricaturale: dopo la morte di Ettore, in effetti, la fidanzata Bità fa presto a riprendersi, e tornerà ad amare altre due volte.

Si tratta dunque di personaggi di carta, figurine senza spessore di cui l'autore si serve per dimostrare e illustrare le sue idee sul costume e la società – soprattutto in merito al matrimonio e alle relazioni sociali, dominate da inganno e ipocrisia. Bertacchini parla di «figurine leggere e sdruciolevoli, frammenti instabili di caricature schizzate alla brava, in pochi tratti, *macchiette* appunto e non ancora del tutto personaggi».³⁰² La macchietta diventa così «l'equivalente narrativo dell'il-

²⁹⁸ In alcuni punti Guadagnoli viene quasi citato: *Un nome prosaico* riprende, ad esempio, il componimento *Il colore di moda* (1824), sostituendo il pallore (segno di personalità romantica) al nome.

²⁹⁹ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 203.

³⁰⁰ Ivi, p. 106.

³⁰¹ Cfr. *supra*, cap. II, par. 1, pp. 477-478.

³⁰² R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 36.

lustrazione di giornale diffusa a fine Ottocento: tratto caricaturale, racconto ridotto al minimo, sgradevolezza degli oggetti rappresentati». ³⁰³ Alle volte, più che personaggi, i tipi collodiani sembrano attori o marionette, non solo perché i loro fili che l'autore muove sono chiaramente percepibili, addirittura visibili, ma anche perché il più delle volte essi si mostrano consapevoli del 'ruolo' che giocano nella commedia della vita e abilissimi nell'arte della finzione – le stesse caratteristiche che abbiamo osservato per il mondo delle fisiologie. Si noti ad esempio come in *L'amore sul tetto* Virginia faccia scattare quasi a comando le proprie lacrime, secondo una prerogativa propria alle donne – come sappiamo dalla fisiologia *Appunti di un misantropo. La donna*: «Virginia che, senza guardare, aveva veduto tutto (arte difficilissima nota soltanto alle donne) capì che era venuto il momento di piangere: e cavatosi di tasca un piccolo fazzoletto, se lo portò agli occhi, e dagli occhi lo fece discendere al naso». ³⁰⁴

I personaggi seguono decisamente la direzione dell'inverosimile: l'autore parte dall'osservazione reale per passare allo stravolgimento e all'eccesso allo scopo di rendere più chiaro il messaggio – in senso quindi caricaturale: i racconti «non copiano, non fotografano; ma alludono per segni: quindi inevitabilmente trasformano, modificano»; «gli episodi sono legati stilisticamente da analogie affabulatorie piuttosto che da vicinanze naturalistiche», ³⁰⁵ per giungere a un «descrittivismo a metà realistico e a metà magico». ³⁰⁶ Come le situazioni in cui vengono collocati, anche i personaggi risultano iperbolici, caricaturali.

Vogliamo sottolineare però che spesso Collodi, oltre che caricaturista, rimane un fisiologo umorista nel senso che abbiamo conferito a questo termine all'interno del presente lavoro. Prima di tutto, anche la scrittura del Collodi in volume conserva delle caratteristiche proprie del genere delle fisiologie umoristiche, come la presenza degli assiomi o la parodia della storia naturale, della zoologia e delle pseudoscienze come fisiognomica e frenologia, con riferimenti a Buffon e a Gall soprattutto. Possiamo leggere, a titolo esemplificativo, i seguenti passi, sempre estratti da *Macchiette*, *Un romanzo in vapore* e *I misteri di Firenze*. Notiamo che il motivo dominante, in continuità con il Collodi giornalista umoristico, coincide ancora una volta con la satira misogina:

³⁰³ P. Luciani, *Collodi tra scrittura d'umore e satira*, cit. p. 222.

³⁰⁴ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 201.

³⁰⁵ R. Bertacchini, *Introduzione*, cit., p. 30 e p. 31.

³⁰⁶ Ivi, p. 33.

Assioma: quando un uomo comincia a ragionare fra sé per convincersi che non è più innamorato, allora vuol dire che il caso è proprio disperatissimo e senza rimedio.³⁰⁷

Regola generale: una donna, che ha bisogno di piangere, per il solito si tormenta il naso.

Assistete a un dramma, a una tragedia, a qualcuno insomma di quei tanti spettacoli lacrimosi, dove il pubblico si diverte a soffrire, e sentirete che i nasi delle donne sono i primi a dare il segnale della commozione dell'uditorio.

Fenomeno curioso! Vorrei che i fisiologi mi sapessero dire qual simpatia esiste fra il cuore e il naso, e come avviene che il poetico viscere, sede degli affetti e delle passioni, si trovi in corrispondenza diretta con quella protuberanza cartilaginosa, di forma e di misura variabile all'infinito, che divide in due segmenti eguali la superficie dell'umano sembiante.³⁰⁸

Gli uomini, lo so, collocarono la donna fra gli animali ragionevoli, e fecero bene; perché col bel sesso bisogna mostrarsi gentili. Ma un complimento non è sempre una verità: e la donna, sia detto con buona pace di Buffon e di tutti gli altri naturalisti, non va confusa con la folla volgare di quei mammiferi che, invece della coda, ebbero per magro compenso l'uso della ragione. La donna è un mammifero a parte, il mammifero più carino e grazioso di tutta la creazione: ma che ha questo di singolare, che brilla, seduce e affascina più per la sua vanità che per la sua sostanza, più per i suoi piccoli difetti che per le sue virtù, più per i suoi capricci che per le sue ragioni. Che vuoi che ti dica? Per me la donna è tanto più bella, quanto meno somiglia all'uomo. L'uomo comincia dalla testa, la donna dallo stivaletto. Se l'uomo è forte, la donna, secondo il mio modo di vedere e di amare, dev'essere debole, gracile e magari anche un tantino sofferente. La donna, insomma, come la intendo io, deve chiacchierare, ridere, piangere, cantare, ballare, sonare e innamorarsi;... ma in quanto a mostrarsi ostinatamente ragionevole, è una noia, una seccatura che non tocca a lei. La ragione è un dono che Iddio fece all'uomo soltanto: e l'uomo, bisogna rendergli questa giustizia, non ne ha mai abusato.³⁰⁹

Trovatemi un ignorante, a questi lumi di luna, e ve lo pago a peso d'oro! E dire che neppure i celebri musei di Londra e Parigi, conservano, nelle loro vetrine, un campione di questa razza totalmente distrutta! Che lacuna nella Storia naturale!...³¹⁰

³⁰⁷ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 48.

³⁰⁸ Ivi, p. 202. L'estratto è una rielaborazione di una parte di *Un romanzo in vapore* (cit., p. 76), la quale immediatamente continuava il passo sull'addio degli amanti in stazione che abbiamo citato nel paragrafo precedente.

³⁰⁹ Id., *Macchiette*, cit., p. 51.

³¹⁰ Id., *Un romanzo in vapore*, cit., p. 59.

– O uomo! O animale molto ragionato e poco ragionevole – gridava da solo a solo il cavaliere – è ella forse poco ammirabile agli occhi del sapiente filosofo quella tua docilità di pensiero, quella tua elasticità di coscienza, quella tua flessibilità di gruppo, di cui providamente ti ha fornito Madrenatura, perché i Dulcamari della specie umana ti debbano regalare di loro motuproprio, uno stomaco di bronzo, un carattere di diamante, una spina dorsale di ferro fuso? Non mi citate gli uomini inventati da Plutarco e le loro pallide contraffazioni! E quando mai i fenomeni e le anomalie hanno fatto la razza? E se nell’immensa e vario-colorata famiglia degli asini ve ne ha qualcuno dal pelame rigato, sarà egli lecito per questo di spacciarlo e farlo credere una Zebra?...³¹¹

– Vuoi guarire dalla tua passione? – diceva Amerigo. – Giuoca: il giuoco è uno specifico per tutte le malattie di cuore.
– Non conosco le carte! – rispondeva il giovinetto, col chiodo della mente sempre fisso nell’immagine della Contessa.
– Le imparerai: è uno studio di pochi minuti.
– Non c’ho vocazione.
– Tutto all’opposto: secondo il sistema di Gall, tu hai il bernoccolo del giuocatore... del gran giuocatore!...³¹²

Come si vede, in alcuni casi il riferimento alla storia naturale viene messo in bocca a personaggi che, come doppi del narratore, cadono nella stessa sua ‘malattia’ sterniana divagante-digressiva. Queste strategie fisiologiche procedono nella direzione di una tendenza generalizzante, che spesso si riscontra altresì nella descrizione dei personaggi: molte volte i personaggi collodiani oscillano infatti, secondo la peculiarità del genere delle fisiologie, tra il tipo inteso in senso caricaturale (la macchietta) e quello fisiologico generalizzante. Trattandosi di opere narrative, prevale naturalmente la macchietta – più classicamente caricaturale – visto che i personaggi presentano una storia e dei tratti peculiari e vengono inseriti in una vicenda particolare. Nonostante ciò, spesso nelle loro descrizioni o nelle loro storie si innesta la tendenza fisiologica generalizzante, e ciò accade mediante alcuni espedienti di scrittura, come l’uso degli articoli determinativi, il passaggio dal singolare al plurale, l’uso delle maiuscole. Osserviamo qualche esempio più da vicino.

Per prima cosa, possiamo leggere questo ritratto del segretario Dellagrua in *I rondoni e le mosche*, inserito in *Macchiette*:

³¹¹ Id., *I misteri di Firenze*, cit., p. 253. I «Dulcamari» è un riferimento al personaggio Dulcamara di *Elisir d’amore* (1832) di Gaetano Donizetti, diventato antonomastico per indicare i ciarlatani.

³¹² Ivi, p. 394.

Veniva terzo, fra i compagni indivisibili del conte, il segretario Dellagrúa: segretario in uno di quegli uffizii governativi, dove gli affari sono una scusa per gl'impiegati, come gl'impiegati sono una scusa per gli affari.

Aveva quarant'anni, tre figliuoli, una moglie sola e diciassette capelli, tutti di dietro. A dispetto dell'età declinante e del temperamento bolso e linfatico, il nostro segretario era riuscito a trovare il modo di conservarsi tenero, succulento, tutto latte e sangue, come dovrebbe essere ogni buon ufficiale pubblico, pagato regolarmente dallo Stato per il quieto vivere e per il miglioramento della razza.

Sempre lindo, sempre attillato, sempre inappuntabile, mostrava più pensiero per i suoi abiti, che per la sua salute. Quando dava la mano a qualche amico, non la serrava per la paura di sformare i guanti: quando si metteva a sedere, teneva le gambe tese come pali elettrici, perché i calzoni non pigliassero una brutta piega, e se l'aria da un momento all'altro rinfrescava, non aveva il coraggio di abbottonarsi, per un'eccessiva tenerezza verso gli occhielli del vestito.³¹³

Il segretario è inserito in una categoria che rappresenta uno dei bersagli caricaturali prediletti di Collodi: gli impiegati statali – pensiamo alla macchietta di Scampolino in *Alla greppia dello Stato*, di Succhiello, o agli impiegati in dialogo nei *Tipi fiorentini*.³¹⁴ Di Scampolino infatti il segretario Dellagrúa riprende il tratto caricaturale dei «diciassette capelli, tutti di dietro». Ricorderemo inoltre che nella prima serie de «Il Lampione» all'impiegato era stata dedicata una fisiologia la quale, sebbene non collodiana, si inserisce comunque in un giornale che, come abbiamo visto, risente molto dell'influenza del Lorenzini, soprattutto nei testi più marcatamente satirici. Il personaggio di Dellagrúa viene ritratto, sempre in maniera caricaturale, insistendo su tratti propri a lui solo: stato civile, tratti fisici, fissazioni – il predominio dell'apparenza, ancora una volta – e rientra quindi in questo senso nello schema della macchietta. Tuttavia, si può notare l'emergere della tendenza generalizzante nel periodo, giocato di nuovo sulla parodia della storia naturale: «tenero, succulento, tutto latte e sangue, come dovrebbe essere ogni buon ufficiale pubblico, pagato regolarmente dallo Stato per il quieto vivere e per il miglioramento della razza».

Tale ritratto è in realtà una rielaborazione di un ritratto più lungo inserito in *I misteri di Firenze*. Nella più lunga versione originaria, però, lo schema della macchietta si avvicina ancora di più a quello della fisiologia:

Gastone Della Bruna era un uomo sui quarant'anni. Nato di genitori nobili, ma rifiniti, venne avviato fin da giovanetto sui floridi sentieri della burocrazia.

³¹³ C. Collodi, *Macchiette*, cit., pp. 66-67.

³¹⁴ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, par. 2, p. 495.

Esperimentata la sua capacità, fu collocato in uno di quei dicasteri dello stato, dove gli affari sono una scusa per gli impiegati... come gli impiegati sono una scusa per gli affari.

A dispetto dell'età declinante e del temperamento eccessivamente bolso e linfatico, Gastone aveva trovato il modo di conservarsi tenero, succulento, tutto latte e sangue, come dovrebbe essere ogni buon funzionario pubblico, pagato regolarmente dalla Depositeria per il quieto vivere e... per il miglioramento della razza.

In una parola, il nostro segretario era il vero tipo dell'impiegato regio toscano, avanti il 1848 – tipo raro, impagabile, prezioso che disgraziatamente si va disperdendo ogni giorno di più, e di cui sarebbe ben fatto conservarne almeno un campione nelle vetrine della Specola, se non foss'altro, come una curiosa varietà della gran famiglia degli Animali senza vertebre.

La natura benevola, indovinando la vocazione del ragazzo, aveva risparmiato a Gastone l'incomodo della barba; – soltanto fra il labbro superiore e il naso gli spuntavano pochi peli biondastri (color dei capelli), i quali, ad onta delle continue carezze e di tutti i lenocinj dell'arte, non avevano mai raggiunto il numero legale per costituirsi in *baffi*, propriamente detti.

Sempre lindo, sempre attillato, sempre inappuntabile, Gastone aveva più cura dei suoi abiti, che della sua salute. Quando dava la mano a qualche amico, non la serrava per paura di sfornare i guanti: se ponevasi a sedere, teneva le gambe tese, come pali elettrici, onde impedire ai pantaloni di prendere una cattiva piega: se l'aria da un momento all'altro rinfrescava, non aveva il coraggio civile di abbottonarsi, per un'eccessiva tenerezza verso gli occhielli del suo vestito.

Cresciuto celibe fino a trent'anni, il nostro segretario dovette ammogliarsi per ordine del suo capo di Uffizio, che aveva da collocare una figlia esperimentata debole di ginocchi e proclive alle cadute.

Una donna capricciosa ha sempre bisogno d'un marito qualunque – come i giornali avventati hanno sempre bisogno d'un gerente responsabile. [...]

Fra il Cavaliere di Santa-Fiora e la moglie del Segretario esisteva da molti mesi una buona intelligenza palesissima. Tutto il paese lo sapeva, eccettuato Gastone – ma oramai è provato che i mariti, quando si tratta di cronache riguardanti le loro metà... non sono mai del paese!

In grazia appunto di questa beata ignoranza e della nobile disinvoltura con cui sapeva affrontare i cicaleggi degli oziosi e tollerare l'incomodo delle apparenze, il nostro amico s'era guadagnato il vezzeggiativo di Cornelio Tacito!

– Uhm! non capisco (diceva Gastone, il quale aveva l'abitudine di capir tutto) quale analogia abbiano potuto riscontrare fra me e questo storico latino. – E si strinse nelle spalle!

In fatto poi di istruzione, Gastone non si piccava d'essere né un Magliabechi, né un Pico Della Mirandola: sapeva leggere e scrivere quasi correntemente, e, capitando il bisogno, s'intendeva anche un po' d'aritmetica!

Eppure, bisogna dirlo; in mezzo a tanto corredo di ottime qualità, aveva esso pure la sua debolezza: la debolezza, cioè, di credersi fornito di un tatto finissimo, d'un colpo d'occhio squisito, d'una penetrazione meravigliosa.

Non accadeva fatto che Gastone, a lasciarlo dire, non avesse previsto o profetizzato da lungo tempo: non c'era motto, sciarada, rebus, logogrifo che egli non si piccasse d'indovinare alla prima: non si presentava avvenimento dubbio o inesplicabile che egli non sostenesse d'averlo spiegato e d'aver colto nel segno.

E invece, a farlo apposta, l'infelice Segretario del Dicastero degli Affari inutili non ne azzeccava mai una. [...]

Gastone era nel numero di coloro che non sanno o non vogliono sapere, che in questioni d'onore e di delicatezza, non si ammette la formula della forza maggiore! Che Iddio li conservi sempre in sì comoda ignoranza!...³¹⁵

Prima di tutto va notato il fatto che il ritratto di Dellagrúa in *Macchiette* ricalchi, con qualche minima variazione, questo di Gastone, secondo l'attitudine collodiana al riuso, che contribuisce a conferire a ogni sua opera un'aria di familiarità, come il ricorrere di una medesima atmosfera. Nel ritratto di Gastone Della Bruna, la tendenza generalizzante, appena accennata per Dellagrúa, risulta – forse per il maggiore spazio, dovuto alla struttura-romanzo – amplificata e accentuata al punto che tutta la prima parte del ritratto potrebbe figurare come una fisiologia. Dopo il periodo generalizzante che avevamo già sottolineato per la descrizione di Dellagrúa, viene esplicitato ciò che avevamo già dedotto sempre nel ritratto di quest'ultimo, e cioè che il personaggio – Gastone, ma, a questo punto, anche Dellagrúa – rappresenta «il vero tipo dell'impiegato regio toscano, avanti il 1848», in cui «tipo» è da intendere nel senso filosofico e naturalistico di «modello ideale» adattabile a molti, e dunque in direzione generalizzante. Segue la precisazione della rarità di questo tipo, e un altro luogo comune del Collodi 'fisiologico', ossia il motivo del tipo raro da esporre al museo, che d'altronde avevamo ritrovato anche alla fine di *Alla greppia dello Stato* in riferimento a un altro impiegato, Scampolino.³¹⁶

La seconda parte del ritratto invece particularizza Gastone, lo rende un «tipo» nel senso classicamente caricaturale di varietà bizzarra, evidenziando dunque quei tratti che lo rendono un esemplare unico della specie: l'assenza di barba e baffi, la fissazione per il vestiario (che verrà ripresa nel ritratto di Dellagrúa), ma soprattutto la sua 'ignoranza speciale' in merito al tradimento della moglie, tratto tipico di un'altra specie umana, quella dei mariti ingenui. Gastone quindi incrocia la fisiologia dell'impiegato e quella del marito, particularizzandole nella macchietta di colui che non solo non sa niente, ma che addirittura crede di profetizzare e sapere sempre tutto in ogni situazione. La sua frase-formula tipica, il tratto

³¹⁵ Id., *I misteri di Firenze*, cit., pp. 229-231.

³¹⁶ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, p. 486.

che lo riassume in maniera caricaturale – secondo una risorsa propria della forma scritta della caricatura – è infatti: «Ho capito!», frase che ricorre puntualmente nel testo ogni volta che gli avvenimenti mostrano che in realtà gli sfugge tutto, confermando così ancora una volta la sua appartenenza alla ‘specie’ degli impiegati, stupidi e nati per servire.³¹⁷ L’unica occasione in cui Gastone sembra aver intuito realmente la verità sul conto della moglie si trasforma in un paradossale siparietto in cui addirittura il personaggio, senza volerlo e senza rendersene conto, si trova a incoraggiare il tradimento:

- Ho capito io! – riprese Gastone.
- Il Cavaliere si voltò: guardò in faccia il suo interlocutore; quindi colla massima indifferenza gli chiese:
- Cioè?...
- Cioè?... basta, non lo voglio dire: ti metteresti a ridere.
- Sentiamo: lo voglio sapere.
- Sai cosa credo?...
- Cosa credi?
- Che l’Isolina [moglie di Gastone, n. d. r.] sia gelosa di te. Ah! ah! ah! Questa poi sarebbe bellissima. – E Gastone dette in una gran risata.
- Ah! ah! ah! bellissima davvero... – disse il cavaliere, ridendo anch’esso della risata di Gastone.
- Povero Cavaliere! Perseguitato dalla gelosia delle mogli degli altri. Ah! ah! ah!
- Ah! ah! ah! ecco un soggetto da farne una farsa.
- La situazione è nuova! ah! ah! ah!
- Animo, animo – soggiunse il Cavaliere abbassando gli occhi, come persona imbarazzata. – Caro Gastone, stamattina sei in vena a celiare.
- Se tu la conoscessi bene quella matta!... l’è capace di questo e d’altro: beninteso – (continuò il Segretario cambiando tuono, e assumendo tutta la serietà possibile) – beninteso che la fa queste cose senza cattivo fine. Eh! diavolo! Non c’è pericolo!... Il Cavaliere si alzò e si pose a girandolare per la camera, come se cercasse qualcosa, di cui avesse bisogno.
- Dunque?... – chiese Gastone.
- Dunque?... – ripeté il Cavaliere.
- Se ti resta un po’ di tempo, fammi il piacere di andare a trovarla... e persuadila: altrimenti non ho il coraggio di tornare a casa.
- Santa-Fiora piegò il capo e il resto della persona, in atto di sommissione rassegnata, come per dire: se così vuoi, così sia.

³¹⁷ Per la ricorrenza di questa frase nel testo in riferimento a Gastone, cfr. Ivi, pp. 234, 235, 256, 262.

– Che perla d’amico! – pensò il Segretario, dentro di sé: e prese il cappello per andarsene.³¹⁸

Di nuovo aderendo perfettamente alla fisiologia a cui appartiene, Gastone si dimostra eccessivamente pauroso – soprattutto di una reazione dei suoi superiori – e attaccato allo stipendio: più avanti nel romanzo si dà infatti alla fuga non appena avverte che le situazioni potrebbero diventare un minimo compromettenti:

Il povero Segretario credeva in buona fede di essersi compromesso fino alla gola in un delitto di crimenlese!

Già, già coll’occhio interno della paura (che non si tura) vedeva la grinta dei suoi superiori, il decreto di destituzione dall’impiego, la faccia del Commissario di Polizia, il processo a porte chiuse, le carceri del Bargello, il Maschio di Volterra... e lontana lontana, la cresta bruna e merlata dello Spielberg.

Esperimentò tutti i mezzi possibili per divagarsi e prendere il fare dell’uomo disinvolto.

Si provò a ridere, ma non ci fu verso: si portò il bicchiere alla bocca, ma non poté bere: tentò di formulare qualche barzelletta... ma non disse che poche parole sdrucite e senza senso-comune.³¹⁹

Il tipo viene smascherato caricaturisticamente attraverso l’iperbole in forma di climax – di nuovo sviluppata in senso temporale e quindi secondo una prerogativa della forma scritta della caricatura – applicata al tratto della paura e, declinando un motivo caricaturale frequente, l’analisi di una gestualità convulsa e agitata. Il ritratto di Gastone unisce dunque tendenza particolarizzante e tendenza generalizzante attraverso la dimensione interstiziale della caricatura.

Un altro breve esempio della tendenza generalizzante ne *I misteri di Firenze* è relativo al personaggio di Sandrina, ricamatrice che nasconde nella sua casa ogni sorta di intrigo. Di lei si dice:

Le donne del genere della Sandrina ostentano sempre un grand’apparato di circospezione e di mistero: è questo il loro modo d’imporsi e di darsi importanza; è il loro lato di ciarlataneria, come lo è per l’oratore, il soffiarsi il naso prima di incominciare la cicalata, e per il pianista lo scorrere due o tre volte tutta quanta la tastiera, avanti di attaccare il tema della variazione.³²⁰

³¹⁸ Ivi, pp. 259-260.

³¹⁹ Ivi, pp. 240-241.

³²⁰ Ivi, p. 321.

Ancora, di Zeffirino, spione impudente, si scrive:

Zeffirino si trovava dappertutto, per la gran ragione che si ficcava dappertutto. Era uno di quegli esseri privilegiati (e Dio sa se ve n'ha penuria a Firenze!) dalla faccia tosta e inverniciata, pei quali l'amor proprio e la dignità, sono vocaboli affatto privi di significato.

Gl'individui di questa specie hanno uno stomaco di bronzo capace di digerire sul momento qualunque spostatura, qualunque mal garbo, qualunque fredda accoglienza. Poco o nulla si curano di sapere se in un tal luogo giungeranno inopportuni, o se vi saranno bene accolti o no: tutto il loro pensiero è quello d'introdurvisi: una volta che ci sono, ci stanno – e ci stanno a dispetto dei padroni di casa, della conversazione e perfino della servitù. Così, a poco a poco, e a furia d'insistenza e d'ingenerosa servilità, arrivano a farsi tollerare: poi, coll'andar del tempo, doventano anch'essi parte integrante della conversazione: e se non si smarriscono a mezza strada, finiscono il più delle volte coll'imporsi agli altri, e col diventare i despoti delle società e delle case, dove sono soliti intervenire.

Questa, poco più poco meno, è la storia di tutti gl'impudenti.³²¹

In entrambi i casi, si mette in atto la medesima strategia generalizzante: i personaggi particolari di cui si sta parlando vengono cioè esplicitamente inseriti in una specie, un genere («Le donne del genere della Sandrina»; «Gl'individui di questa specie»), dopodiché la descrizione passa dal singolare al plurale, per meglio rimarcare che si sta parlando di *uno che allude ai molti*. Nel caso di Zeffirino, la tendenza generalizzante viene ribadita anche alla fine, quando si dice – secondo una formula che verrà sfruttata anche nella fisiologia de *La Madre della debuttante* –³²² che si tratta della «storia di tutti gl'impudenti».

In *Un romanzo in vapore* questa tendenza fisiologica e generalizzante risulta ancora più accentuata, proprio per la struttura stessa del libro, che, come abbiamo detto, non prevede una narrazione: i personaggi sono tutti situati nel vagone di un treno, parlano e divagano proprio per riempire lo spazio che intercorre tra una fermata l'altra.³²³ Essi rivestono altresì la funzione di offrire al lettore ideale – altro viaggiatore di treno – una varietà, un ricettacolo di tipi: «Il wagone era pienissimo ed offriva, nel suo piccolo, una Galleria completa di capi originali e di

³²¹ Ivi, p. 297.

³²² Cfr. *infra*, par. 2.2.1.

³²³ In riferimento alle figure di *Un romanzo in vapore*, B. Traversetti scrive del «disegno rapido di quelle “fisiologie”, di quelle silhouettes ammiccanti che chiudono nella levità noncurante del tratto la risonanza satirica dei tipi e dei vizi sociali più caratteristici» (*Introduzione a Collodi*, cit., p. 76).

caricature»,³²⁴ secondo una caratteristica propria dei mezzi pubblici in generale, come lo stesso Collodi aveva già messo in luce, in riferimento alla diligenza, nella macchietta giornalistica *Caricature. Lo conoscete?*. Sfilano così, uno dopo l'altro: il terrazzano, il viaggiatore curioso, il giornalista, il poetino, il priore di campagna, e così via. Essi risultano generalizzati perché tutti privi di nome e riassunti in definizioni-perifrasi spesso coincidenti con categorie sociali o umane. Leggiamo per esempio la descrizione che l'io narrante autodiegetico offre del terrazzano, ossia del tipo del provinciale:

Intanto, nel mentre che io finiva di accomodare le mie gambe dentro il circuito della quadriga, mi venne fatto di voltarmi a sinistra, e vidi un individuo grosso e traverso, tutto vestito di panno nero da capo ai piedi, il quale, dopo avere interrogato una dozzina di vetturini, sul prezzo che esigevano per trasportarlo alla Stazione fuori la Porta al Prato, s'era finalmente risoluto di far la strada colle proprie gambe – anziché (diceva esso, borbottando e camminando) sottoporsi ad essere scorticato vivo da questi Pirati di terra-ferma.

L'individuo in questione era un *terrazzano*: lo rivelava a colpo d'occhio per tale, il suo soprabito di panno nero, che gl'impediva la libera circolazione del sangue sotto le braccia e rispettive adiacenze: lo dicevano i suoi pantaloni di forma conica, il suo corpetto a giustacuore, la sua *cravatta* a colori diversi e fiammanti, come l'arcobaleno! E quand'anco fossero mancati tutti questi connotati, sarebbe stato sufficiente a qualificarlo per un prodotto della provincia, quello spirito d'economia mal'intesa, e quel sospetto continuo di esser preso per il collo – sospetto che accompagna quasi sempre il terrazzano, ogni qualvolta si reca per affari alla Capitale.

La sua faccia, ben pasciuta e rubiconda, non aveva nulla di singolare: era una di quelle tante facce comunissime che s'incontrano frequentemente per le fiere e per i mercati della campagna, e che oggi le vedete mobili e svelte sopra gli omeri di un grosso negoziante d'olio, mentre domani vi si presentano stupide e incassate dentro la cravatta bianca di un Consigliere di Municipio.³²⁵

Come si può osservare, il personaggio non possiede nessun tratto particolare, ma è funzionale all'esemplificazione di una categoria in senso caricaturale, descrivendo in questo modo proprio il meccanismo comico fondante del genere-fisiologia: la prevedibilità dei tipi sulla base della loro corrispondenza alla categoria di appartenenza. Come tutti i provinciali, il tipo dimostra una goffaggine nel vestiario, sottolineata caricaturisticamente dal contrasto cromatico; e la diffidenza nei confronti della città e dei cittadini. Persino la sua faccia non presenta

³²⁴ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., p. 84.

³²⁵ Ivi, p. 67.

nulla di singolare: con la solita formula generalizzante, essa diventa «una di quelle tante facce comunissime che s'incontrano frequentemente per le fiere e per i mercati della campagna». Per di più, la descrizione di questo tipo innesca nel narratore sterniano una divagazione sul tipo dell'Uomo-pedone e quindi sui mezzi di trasporto, di nuovo imperniata sulla parodia della storia naturale, con riferimento esplicito a Buffon e riferimento implicito alla *Théorie de la demarche* di Balzac:

Lo spettacolo di questo bipede che, sotto la sferza nascente di un sole di Giugno, si accingeva a percorrere a piedi il lungo tragitto che divide la piazza del Duomo dalla stazione della Leopolda, caricato com'era, per giunta di una grossa ventriera di quattrini legata alla vita, e di un'enorme sacca da notte sotto il braccio, mi richiamò involontariamente a varie e diverse meditazioni.

– Oh! – gridai fra me e me con un accento più drammatico che vero – l'uomo non era fatto per andare a piedi!

Io non conosco sulla terra l'essere più decaduto dell'*Uomo-pedone*. Togliete all'*Ebreo Errante* le sue scarpe inchiodate a doppio suolo, e calzate di vitello patinato, ed avrete l'immagine al vivo dell'uomo condannato a camminare a piedi per tutta la vita.

Quando anche mi dovessi trovare in aperta opposizione con Buffon, e con tutti i più celebri naturalisti antichi e moderni, nonostante tornerei a ribattere la mia opinione:

– L'uomo non era fatto per andare a piedi!

E dov'è egli mai il decoro e lo splendore di questo Re degli animali, quando lo costringete a camminare pedestremente, come l'infimo dei suoi sudditi, come il più vile fra i suoi vassalli?...

Io credo che una buona dissertazione storico-filosofica sulla Scuderia, dai tempi più remoti fino al giorno d'oggi, potrebbe giovare moltissimo a mostrare gli sforzi continui che ha fatto in ogni epoca la società umana, pur di cancellare dalla faccia della terra la vergogna dell'*Uomo-pedone*.

Un ultimo e disperato tentativo, fu l'invenzione del Velocipede! – ma, come tutte le grandi invenzioni fatte a beneficio dell'umanità, questa, fin dal suo nascere, venne calunniata e depressa! Forse alcuni vi faranno osservare che un popolo che va in velocipede non presenta un'idea troppo vantaggiosa di sé; ma costoro hanno torto. Il velocipede, propriamente parlando, non è un trastullo; è un'idea – è una istituzione filantropica – è un atto di reazione della razza Giapetica oramai stanca di andare a piedi.

C'è di più; io non crederò mai a questo tanto decantato amore per le bestie in generale e per i cavalli in particolare, fino al giorno che non vedrò il *velocipede* rimesso in voga ed accettato indistintamente in tutte le rimesse.

Il Velocipede era l'amico dell'uomo!

Intanto l'ostracismo dato proditoriamente a questo figlio della Meccanica, fece sì che da un giorno all'altro ritornasse in credito il *fiacre* – il *fiacre*, la vettura più

screditata di tutta la storia moderna. Sebbene le opinioni sulla maggiore o minore comodità del *fiacre* siano a tutt'oggi divise, pure, malgrado ciò, anche i più divergenti sono costretti a considerare questo mezzo di trasporto, come una dura necessità che pesa sopra tutti coloro che hanno per opinione, di non tenere nella stalla una carrozza e due cavalli in proprio. E le opinioni vanno rispettate!...³²⁶

Più avanti nel testo, ecco comparire un altro tipo, descritto di nuovo in termini fisiologico-generalizzanti:

Mille e mille pensieri cominciavano a ronzarmi per la mente. Chi sono quei due innamorati?... qual forza tiranna li divide?... qual è quel marito anti-drammatico, che viene a fraporsi tra loro?... E così, di pensiero in pensiero, la mia mente si lanciava a volo per i campi del fantastico, allorquando mi accorsi che un incognito, seduto accanto a me, osava fissarmi addosso un par d'occhi sgranati e curiosi, né più né meno, che se io fossi stato per esso un pterodattilo o un mastodonte.

Vi sono su questa terra certi esseri creati a posta per occuparsi dei fatti degli altri. Come la cicala campa di canto e ruggiada, così costoro vivono di storielle, di brache, di chiacchiericci, di piccoli pettegolezzi, di cronachette scandalose, e... di simili porcherie. Guardateli in faccia, e li riconoscete a colpo d'occhio. Tutta la loro fisionomia è sempre atteggiata in modo, che vi sembra un punto interrogativo, in permanenza. Le loro pupille mobilissime e attente, i loro cigli in continua tensione, e il sorrisetto leggero e stereotipato, che hanno per abitudine a fior di labbra, rivelano quella febbre ardente di chiedere, di domandare, d'informarsi e di indovinare, che internamente li consuma.

L'individuo che mi stava accanto apparteneva a questa specie. Esso spiava attentamente il momento che io mi voltassi dalla sua parte o che per caso gli gettassi gli occhi addosso, per avere il destro di salutarmi, dirigermi qualche parola, e attaccar meco un poco di cicalata.

E difatti, non appena ebbi finito di girare la testa per veder bene a chi appartenessero le due lanterne che mi squadravano con tanta premura, che il vampiro mi fermò con un sorriso, a modo di saluto, e stropicciandosi le mani mi disse:

- Il signore, va a Livorno?...
- No.
- Dunque si ferma a Pisa?
- Neppure.

(Breve pausa: quindi il curioso soggiunse).

- Cosa fanno a Pontedera?

³²⁶ Ivi, pp. 68-69. La digressione sull'Uomo-pedone era già apparsa su «Lo Scaramuccia» del 19 maggio 1854. All'interno di essa si inserisce il riferimento al romanzo di E. Sue, *Le juif errant*, uscito negli anni 1844-1845 in 10 volumi (prima su «Le Constitutionnel» dal 25 giugno 1844 al 26 agosto 1845, e poi in volume presso l'editore di Parigi Paulin dal 1844 al 1845). Il *fiacre* è invece una carrozza che veniva usata come mezzo di trasporto pubblico nel XIX secolo.

- Suppongo, che staranno bene.
- È un bel paese Pontedera! *lei* ci va spesso: io credo già d’avercela incontrata più volte.
- Può darsi sì, ma io credo di non esserci stato mai...
- Scusi, scusi: confondeva Pontedera con Empoli! È a Empoli che io ho avuto il piacere di vederla.
- Sarà difficile...
- Perché?...
- Perché Empoli lo conosco soltanto per quel che se ne vede dai vagoni della strada ferrata!...
- Ma sa che questa è curiosissima davvero! Eppure avrei giurato!... Scusi la mia indiscretezza: ma lei, se non sbaglio, dovrebbe avere una villa a Montelupo.
- La dovrei avere – ma non ce l’ho.
- Intendiamoci bene: non dico precisamente a Montelupo, ma lì nelle vicinanze; anzi a rigor di termine, la sua villa si può dire che resta su quel di Signa.
- Se lei crede che si possa dire... lo dica pure – soggiunsi io, soffiando come un istrice, ed alzandomi da sedere. Forse in altro momento l’insistenza di questo curioso mi avrebbe divertito, ma per l’appunto mi coglieva in un quarto d’ora, in cui il mio spirito era interamente occupato in altre cose – e finì coll’indispettirmi.³²⁷

Si tratta di una vera e propria fisiologia: anche il curioso non ha niente di particolare o caricaturale in senso macchiettistico, ma esemplifica un tipo, una specie umana. I segnali sono ancora una volta il passaggio dal singolare del primo paragrafo al plurale del secondo («Vi sono su questa terra certi esseri creati a posta per occuparsi dei fatti degli altri»), in cui la categoria viene caricaturizzata attraverso la trasformazione surreale della posa a punto interrogativo. Il ritratto generalizzante risulta suggellato poi dalla solita formula «L’individuo che mi stava accanto apparteneva a questa specie». La posa fotografica che segue è quella tipica del viaggiatore curioso – tipo di ispirazione sterniana –³²⁸ così come la scena-dialogo più avanti, in cui egli sfodera il formulario tipico del seccatore, sorta di uomo-colla in versione-treno. Nelle successive apparizioni il tipo verrà nominato e riassunto dall’etichetta, in maiuscolo – altro segnale generalizzante – «il Curioso».

Oltre alle fisiologie, il treno offre delle macchiette, caricaturizzate attraverso il meccanismo della riduzione sineddochica con ingrandimento di un particolare. Leggiamo un esempio:

³²⁷ Ivi, pp. 77-78. L’analogia tra occhi accesi e lanterne è frequente nei personaggi collodiani: pensiamo, su tutti, agli occhi di Mangiafoco.

³²⁸ Cfr. D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, cit., p. 39.

- Ride, il signore! – osservò una voce grave di maestro di scuola. Questa voce appartenenava a un grandissimo paio di Occhiali-verdi, che stavano immobili come due vetrine, dinanzi al giovane, non fiorentino.
- Nient'affatto! io non rido – riprese questi, un po' meravigliato dell'apostrofe che lo coglieva all'improvviso.
- Il signore ha riso! – insistevano gli Occhiali-verdi, collo stesso tuono di voce, e con un'imperturbabilità quasi impertinente.
- Ma no!
- Ma sì!
- Ora mi fate ridere davvero. – E qui il giovine, per non perdere la pazienza, dette in un grande scoppio di risa.

Prima di andare più avanti è bene che io vi dica che questi grandissimi Occhiali-verdi, con tendine idem, cuoprivano un omiciattolo tutto vestito di colore-spigo, una di quelle creature fatte a miseria che, considerandole dalla testa ai piedi, rivelano nelle singole parti del loro corpo una gretteria così manifesta, che quasi ti farebbe credere, che madre-natura, nel conformarle, avesse adoperato uno scampolo, ossi-vero, per non aver preso bene le sue misure, si fosse trovata mancante della stoffa necessaria a ricavarci sopra un individuo delle solite proporzioni.³²⁹

A differenza dei tipi schizzati in precedenza, questo viene caricaturizzato non perché rientra in una categoria, ma in base a un tratto che lo rende unico. Il tipo è presentato «in termini grotteschi, tra realtà e favola» secondo modi «da caricatura espressionistica, con tracce di un gusto che sembra avere ascendenti in certi tratti della poesia comico-realistica e nella tradizione della poesia burlesca».³³⁰ Tra l'altro, l'elemento degli Occhiali verdi – in cui egli viene sineddochicamente riassunto – era già stato adoperato da Collodi per uno dei tipi della strana coppia nella macchietta giornalistica *Lo conoscete?* e per un personaggio del racconto *Uno scandalo*, in *Macchiette*.³³¹ La descrizione declina inoltre il meccanismo caricaturale del contrasto, della sproporzione, del fuori norma, applicato in senso generale all'intera struttura fisica del personaggio.

In *Un romanzo in vapore* la generalizzazione viene praticata anche a partire dalle frasi, tipizzate in base a chi le pronuncia, così come i luoghi, categorizzati per le tipologie di individui che li frequentano, come in questo passo sui caffè fiorentini:

³²⁹ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 89-90.

³³⁰ E. Guagnini, *Introduzione*, cit., p. 40.

³³¹ Gli occhiali verdi sono indossati anche dal personaggio dei *Mystères de Paris* Jacques Ferrand.

Caffè Doney. È il santuario di tutta la famiglia dei *Dandy* e dei *Faschionables*, tanto indigeni che forestieri. Quivi conviene l'aristocratico puro sangue, e si mescola, senza toccarlo, al giovine di banco, al sensale, al commesso viaggiatore. Qui bazzica il giovinetto, la prima volta che si lancia nel mondo. Qui si raduna la setta degli eleganti, dal Signorotto, fornito di un asse patrimoniale, fino al damerino inchiodato e posticcio, e fino al giovane problematico, che spende, veste, monta a cavallo, giuoca, perde e paga, e non rende ragione alcuna del luogo dove attinga i fondi necessari per questa dispendiosa esistenza. Gli amici lo passano in rassegna, quando egli è assente, e gli fanno addosso i conti più minuti, e lo stigmatizzano con supposizioni e sospetti sanguinosi; ma questo non toglie che quando il problematico arriva, tutto vestito e profumato, come un conte Ory, i suoi detrattori non sieno i primi a corrergli incontro e a stringergli la mano.

Caffè piccolo Elvetico. Questo caffè, dieci anni addietro, aveva una fisionomia particolare. Esso era il ritrovo di tutta la giovane letteratura militante del paese. Giornalisti, scrittori, romanzieri, poeti da strenna, scrittori drammatici in versi e in prosa, studenti, dottori e avvocati di fresca data, politicanti, giovani di spirito e tutti coloro compresi sotto la rubrica di *bravi giovani*, avevano scelto per secondo domicilio il *Caffè piccolo Elvetico*. Invano il conduttore o proprietario tentò di sciogliere la combriccola, servendosi del sapore problematico delle sue bevande e della stoffa indigeribile delle sue *cotolette* o delle sue *bifsteck*. La combriccola tenne forte, e sfidò con eroismo, pari all'eroismo di Muzio Scevola, tutti i pericoli della colica e della indigestione. Ma quello che non fecero i barbari, *fecerunt barbarini*, cioè quello che non poté la mediocrità degli alimenti e dei liquidi, lo poté l'invasione e il vocalizzo dei cantanti. I cantanti a spasso, o scritturati, cominciarono a ricovrarsi al *piccolo Elvetico*, e l'antica società non potendo reggere all'abuso di tante scale semitonate e di tanti *la, si* bemmolli e *fa* palleggiati da un punto all'altro della bottega, dovette battere in ritirata, e si disperse a poco a poco sulla superficie della città. Oggi si può dire che tutto il *Piccolo Elvetico* è in pieno dominio e dipendenza della famiglia canora, la quale vi si raccoglie e vi resta tutta la giornata sbadigliando, vocalizzando, fumando, mormorando, mangiando e pagando (qualche volta!). Oltre i cantanti, si vedono di tanto in tanto a questo caffè, maestri di musica, corrispondenti teatrali, giornalisti, impresari a zonzo, suonatori d'orchestra e fanatici di teatro e di concerti.³³²

Come si vede, ancora una volta si ragiona per categorie 'fisiologiche', elencate e in qualche caso schizzate e riprese nelle loro azioni o tratti tipici, sempre

³³² Ivi, pp. 114-115. *Il Conte Ory* (1828) è la penultima opera di Rossini, su libretto di E. Scribe: il personaggio è un giovane scapestrato e spendaccione. La locuzione latina originale che Collodi parodizza è: «Quod non fecerunt barbari, fecerunt Barberini», tratta da una «pasquinata» rivolta a Urbano VIII, appartenente al casato dei Barberini, per le devastazioni edilizie compiute durante il pontificato e altre malefatte archeologiche. Il Papa fece fondere i rivestimenti bronzei del Pantheon per ricavare il baldacchino di San Pietro» (R. Randaccio, *Note ai testi*, cit., p. 455, nota 104).

in maniera caricaturale. La tendenza alla categorizzazione viene tra l'altro applicata allo stesso lettore, diviso umoristicamente in tipologie in base alle sue preferenze in fatto di romanzi:

– Ma così, di mano in mano, e colla scusa di raccontare l'aneddoto dello studente di Pisa, non m'accorgeva che io vi andava facendo la storia del vapore e delle strade ferrate – cose tutte, che voi sapete benissimo, e che non avete bisogno che nessuno ve le venga a insegnare.

Se per caso, fra i miei lettori, vi si trovasse qualche passeggiere più o meno *Stephenson*, lo prego a voler considerare il presente capitolo, come se fosse nullo o non avvenuto!³³³

O Lettore! se non hai un'anima capace di comprendere (come direbbe un Ortis di 14 anni) tutta la solennità di quell'ineffabile momento, nel quale due spiriti innamorati si scambiano un ultimo Addio; – se non hai un cuore capace di sentire (come direbbe una modistina dei nostri tempi) tutta la poesia di due capigliature che si confondono, di due bocche che si avvicinano, di due sospiri che s'incrociano, di due mani che si stringono fra loro convulsivamente, allora salta a piè pari questo capitolo – questo capitolo non è fatto per te!

Io lo dedico alle fibre che sanno commuoversi, agli occhi che sanno piangere, alle fantasie che sanno intendere e colorire. Se per caso, fra i miei lettori, ci fossero delle tigri, dei leopardi, degli orsi bianchi e... dei padroni di casa, che costoro vadano ad aspettarmi al capitolo seguente – e forse c'intenderemo.³³⁴

Le diverse tipologie di romanzo che si giustappongono nello sperimentale libro collodiano intercettano anche diverse categorie di lettori, caricaturizzate anch'esse per mezzo di trasformazione animalizzanti.

Come fa notare R. Bertacchini, la tendenza a creare tipi, a ragionare per tipi, sempre caricaturali, caratterizza il Collodi giornalista anche nelle divagazioni e nella critica; l'autore «allude e indica per emblemi umoristici» attraverso l'«abbozzo caricaturale per modi già fattivi ed autonomi di invenzione grottesca».³³⁵ Possiamo pensare al «tipo-Prati», «poeta-narciso, una figuretta secca e riuscita, da collocare legittimamente nella galleria dei tipi, viziosi, stolti, vanitosi, maniaci, che egli va studiando, tra le *Macchiette* e *Occhi e nasi*».³³⁶ Così l'autore scrive ad esempio nella stroncatura del *Rodolfo*, caricaturizzando la vanità del poeta e la svenevolezza delle sue lettrici:

³³³ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., p. 62.

³³⁴ Ivi, p. 75.

³³⁵ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 95.

³³⁶ Ivi, p. 93.

In una sola cosa egli è sempre coerente: nella vanità di se stesso: la maggior parte dei suoi versi sono dettati a suo totale beneficio. Tutti i poeti hanno cantato qualcosa a questo mondo. Il Prati ha cantato il Prati. Questa irresistibile vanità lo ha spinto... a disegnare il proprio ritratto, perché i lettori lontani e le *passionate* lettrici potessero farsi un'idea di questo mastodonte, di questo liocorno, di questo uccello *hoc*, che traversa la terra credendosi un oggetto di universale curiosità... ma, credetelo, è troppo difficile farsi credere dagli altri per quello che uno non è! Questa *eccentricità* portata nella poesia è oramai una risorsa screditata e ridicola, come il cosiddetto *sentimentalismo*, adoperato nei crocchi della società qualche anno indietro... Quanti sono alla giornata che la fanno da poeti, soltanto per avere un pretesto a sfogare le meschine debolezze della loro evirata natura! Nella vanità, credetelo, sta tutta la vocazione di questi Narcisi della moderna letteratura.³³⁷

Si noti ancora una volta l'accumulo di paragoni animalizzanti a scopo degradante e il passaggio, nel finale, dal singolare al plurale («questi Narcisi della moderna letteratura»). Come ogni tipo, il Prati può essere rifunzionalizzato per contesti narrativi diversi: pare infatti di scorgere la sua ombra dietro l'Arturo di *Uno scandalo* (in *Macchiette*), il quale, come il poeta e i suoi imitatori, legge e scrive secondo «una vena facile e soprattutto interessata, avvezzo ormai a usare della poesia per fini fin troppo espliciti e galeotti».³³⁸

Possiamo concludere che, seguendo la forte influenza delle fisiologie e degli articoli giornalistici (in cui comunque il Collodi ragiona per tipi), i primi personaggi collodiani tendono al generale, alla categoria astratta, deformata attraverso la caricatura e quindi risibile: non si tratta di «caricature immerse in un mondo storico e veristico, ma quasi categorie del comico in un mondo di forze universali»,³³⁹ «figure paradigmatiche, singolari e affascinanti, notificate, immerse nelle proprie personali idee d'autore».³⁴⁰ In riferimento ai personaggi di *Macchiette*, sempre Bertacchini osserva:

[...] questo primo repertorio collodiano non supera in fondo la magra galleria di ritratti. E ritratti beninteso non individualizzati, di persone, di esseri singoli, carat-

³³⁷ Rodolfo. *Poema in 4 canti di G. Prati*, «Lo Scaramuccia», 23 giugno 1854. Firma: Carlo Lorenzini.

³³⁸ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 96.

³³⁹ E. Ferrero, *Prefazione*, cit., p. 18.

³⁴⁰ R. Bertacchini, *Introduzione*, cit., p. 24.

terizzati ciascuno per coscienza vitale e qualità magari le più distintive, ma di generiche categorie umane, soggette tutte al livellamento approssimativo della deformazione caricaturale.³⁴¹

Tali personaggi rappresentano pretesti per esercitare un umorismo giocato sulla lettera, per enunciare le proprie teorie, per illustrare le caratteristiche delle stazioni del treno, o ancora modi per colpire intere categorie sociali – sempre le stesse. La tendenza alla classificazione e categorizzazione propria del secolo XIX contagia dunque anche Collodi attraverso la mediazione umoristica delle fisiologie, praticate assiduamente sui giornali. Il genere infatti non viene dimenticato nel passaggio dal giornale al libro, ma continua ad agire più o meno sottilmente descrivendo personaggi caricaturati sia con le armi fisiologico-generalizzanti che con quelle macchiettistico-particolarizzanti, ibridando anzi spesso le due strategie in uno schema molto personale.

2.2. *Le fisiologie di Collodi dal giornale al libro*

In questi sottoparagrafi studieremo il riutilizzo, da parte di Collodi, delle sue fisiologie giornalistiche all'interno dei libri: come vedremo, la ripresa dei testi giornalistici in un altro contesto condurrà a differenti soluzioni riguardo alla modifica dello statuto del personaggio e alla sua funzione testuale. Osserveremo quindi da vicino i cambiamenti attuati per l'adattamento dei testi a una nuova struttura.

³⁴¹ Id., *Collodi narratore*, cit., pp. 38-39. I personaggi di *Macchiette* per il critico sono, ancora, schizzi «veloci quanto improvvisati, quasi altrettante “pose” posticce di una comune, elementare dagherrotipia, con linee e tratti abitudinari, facenti capo ad un unico e uniforme stenterello fisionomico [...], divertite e facili escursioni nel mondo della casistica verbale, delle trovate epigrammatiche, dei motti imprevisi e paradossali» (Ivi, p. 41).

2.2.1. Dall'ipotesi anonima di personaggio al personaggio in azione: la Madre della debuttante³⁴²

Il primo caso in esame è quello de *La Madre della debuttante*, uscita prima su «Lo Scaramuccia» (1 e 8 dicembre 1855) in una versione incompleta, poi per intero sulla «Strenna Garibaldi del giornale Il Lampione per 1864».³⁴³ La firma è di Carlo Lorenzini, il quale sviluppa in questa fisiologia il motivo della satira contro le cantanti d'opera prive di talento e preparazione.³⁴⁴

La prima parte è interamente occupata da una digressione linguistica contro gli accademici cruscanti, fautori del purismo linguistico e dunque restii ad accettare forestierismi, come in questo caso «debuttante». Si può osservare quindi lo spirito battagliero di Collodi anche dal punto di vista linguistico, se si ricorda che in quell'Italia del 1855 ancora 'da fare' la questione della lingua era sentita come fondamentale in vista della costruzione di uno spirito nazionale unitario. La posizione di Collodi risulta però ancora più all'avanguardia: egli vuole infatti che la lingua sia effettivamente moderna e comunicativa, e che quindi accolga anche il confronto con le altre nazioni, assecondando la naturale tendenza linguistica alla flessibilità.³⁴⁵ Così Lorenzini può affermare con schiettezza:

³⁴² Abbiamo utilizzato una prima redazione di questo paragrafo per un saggio dal titolo *Carlo Collodi giornalista e "caricaturista": «La madre della debuttante»*, preparato in occasione del I Seminario Internazionale di Studi Letteratura e Giornalismo (Lucca 26-28 marzo 2015) e ora presente nel volume *Letteratura e giornalismo*, a cura di D. Marcheschi, Padova, Marsilio, 2017, pp. 75-98.

³⁴³ Firenze, Tip. Grazzini, Giannini & C., 1864, pp. 41-51. L'articolo verrà ripubblicato su «L'Italia Musicale» dell'11 gennaio 1859, poi su «La Vedetta. Gazzetta del Popolo», 24-25-26 febbraio 1864. La seconda versione presenta correzioni ortografiche, cambi tipografici, sostituzioni sinonimiche in funzione di un rafforzamento dell'effetto iperbolico, aggiunte di frasi e variazioni di ordine in vista di una maggiore chiarezza, scioltezza e fluidità, varianti nella punteggiatura. Tale versione «giova alla coloritura arguta, e per così dire vaporosa grazie ai punzecchiamenti, alle furbesche invenzioni verbali» (D. Marcheschi, *Collodi ritrovato*, cit., p. 19). Le citazioni qui presenti sono tratte però dalla prima versione, quella apparsa su «Lo Scaramuccia».

³⁴⁴ Un importante antecedente letterario del motivo va individuato nel *Teatro alla moda* di Benedetto Marcello (pubblicato anonimo a Venezia nel 1720), in particolare nel capitolo *Alle Madri Virtuose*. Per approfondimenti cfr. F. Molina Castillo, *Note al testo*, cit., p. 253.

³⁴⁵ L'impegno nella battaglia linguistica si dimostra costante nella vita di Collodi, il quale sarà infatti un membro straordinario della Giunta istituita dal ministro Emilio Broglio per la composizione del *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze* (1870-97), cit.

O venerandissimi padri cruscanti! in verità, io non conosco al giorno d'oggi la posizione più comica di quella d'un galantuomo, che venga pagato mensilmente apposta per fare il geloso dell'idioma paesano. O non lo vedete che il secolo è virtualmente forestiero? O non vi siete accorti che a furia di imprestiti scambievoli, fra un paese e l'altro, procediamo tranquillamente alla formazione di una *lingua universale*?

Dopo due false partenze che sembrano annunciare il corpo della fisiologia, si ritorna, quasi con uno scatto nervoso, alla digressione linguistica, in cui si sostanzia l'intera introduzione della fisiologia. Continui risultano gli appelli al lettore, che viene chiamato in causa in una pungente richiesta di complicità per la battaglia contro i puristi:

Se per caso il mio lettore avesse l'orecchio così delicato che il vocabolo *debuttante* gli facesse male, abbia un po' di sofferenza e tiri avanti. Mio Dio! come sono suscettibili questi puristi! Eppure nella lingua nostra vi sono moltissimi altri vocaboli di pretto italiano che a senso mio (e forse a senso di tutti) urtano il timpano, assai più di quelli inforestierati, o di esotica provenienza. Per esempio: rispondimi, lettore, con tutta franchezza: cosa ti suona peggio all'orecchio, la parola *debuttante* o la parola *pagate*?

Secondo la maniera sterniana, sono poi presenti metalessi che introducono il lettore 'nel laboratorio' dello scrittore, e un anticipo del possibile dialogo giornalista-lettore, a cui segue una digressione sul giornalista insolente, di nuovo contro i purismi, da intendere naturalmente in senso antifrastico:

E a proposito dello Scaramuccia, io mi rammento che devo toccare in penna una fisiologia e che questa fisiologia si propone per modello la madre della *debuttante*. Ma perché vi divagate con tanti episodj? mi dirà qualche bruna o qualche bionda leggitrice. [...] Perché mi divago?

A conclusione di questa prima parte, il giornalista educatore, allo scopo di giustificare la lunghezza della digressione, spiega la differenza tra le parole «debuttante» ed «esordiente»:

Sappiate dunque che l'uso (*usus te plura docebit*, ha detto il lipposo Venosino) decretò per uno di quegli inesplicabili capricci che fanno legge, che il vocabolo *debuttante* dovesse più specialmente significare l'individuo maschio o femmina, che si produce per la prima volta nell'arte del canto – mentre poi volle e pretese all'opposto, che la parola ESORDIENTE, fosse destinata a indicare esclusivamente gli alunni di Melpomene o di Talia, che per la prima volta calzavano il socco od il coturno.

Nel numero successivo dello «Scaramuccia» si passa direttamente al corpo della fisiologia che, aderendo alle classiche caratteristiche del genere, prevede una sommaria descrizione dei tratti fisici e psicologici del tipo in questione, unita alla fenomenologia della sua apparizione, fondata sull'osservazione di una minuta gestualità³⁴⁶ per favorire la riconoscibilità del tipo. Ecco l'incipit:

La *Madre della debuttante*, per il solito, ai suoi tempi, è stata una bella donna: o almeno lo crede; e ciò che maggiormente lo prova, si è che lo dice a tutti. Se avete l'inavvertenza di domandarle quanti anni ha, essa vi risponde con un sospiro, poi con un'occhiata, quindi con un altro sospiro, e poi esclama:
– Quarant'anni!...

A questo punto parte una digressione dal sicuro effetto umoristico sull'età della donna:

Dai venti ai trent'anni, la donna non sa più contare. Quel decennio, nel regno muliebre, è una specie di statuquo, di riposo, d'immobilità. [...] Appena varcati i trent'anni, allora la donna ricomincia a contare, e dice 21, 22, 23 e via scorrendo. Per cui, quando la *Madre della debuttante* giura sopra i suoi *quarant'anni*, voi non vi dovete scandalizzare se ne dimostra di più, perché in tesi generale, oramai è convenuto che il calendario delle donne è sempre arretrato di un decennio, in confronto di quello degli uomini.

Segue, dopo qualche paragrafo, una massima generalizzante e la descrizione del tipo per frammenti, pochi tratti scorciati in maniera rapida, con molte parentesi metaletterarie che vivacizzano il dettato. Da notare anche la catena comica costruita mediante l'uso insistito dei due punti, tratto stilistico frequente in Colodi:

È tempo di convenirne! dopo il baco da seta, la donna è l'animale più ingegnoso della creazione!

Dunque (magnifico questo *dunque* a secco!) la *Madre della debuttante*, ha, per il solito, 40 *anni* – o 40 *anni suonati*. La sua loquela è facile: la parola volubile: l'occhio procace: il sorriso un po' malizioso, il personale svelto e ginnastico, come quello di una ballerina di *rango-Morrocchesi*.

³⁴⁶ Nel riferimento al dettaglio minuto come sintomo sociale e tipologico, il modello è da ricercare ancora una volta nel Balzac fisiologico.

Sempre seguendo una delle costanti di questo genere (ricordiamo il procedimento della casistica situazionale), il fisiologo umorista si spende poi in consigli al lettore per l'eventuale obiettivo della conquista della figlia, dopodiché si passano in rassegna le varie ipotesi od opportunità relative al capitolo sul matrimonio. Questi consigli rientrano in una sorta di generalizzante 'manuale per l'uso' in vista dell'eventuale incontro del lettore con il tipo nella selva sociale. Si legge ad esempio:

La *Madre della debuttante* tenta per ogni verso di mascherare la sua *maternità* e giunge fino a vagheggiare l'idea di farsi credere la sorella della *figlia*.

Se volete impunemente corteggiare la ragazza, cominciate coll'accaparrarvi la madre, con questo complimento, di un effetto sicuro:

— Madre e figlia, sembrate due sorelle di latte. (N. B. Quel *latte* è a piacere: ce lo potete mettere e non ce lo potete mettere, come meglio vi torna).

Dopo questo complimento, Sebastopoli è preso: la madre abbassa le armi, vi riceve, vi accoglie come un fratello, e voi diventate l'arbitro della famiglia.

[...]

Capitolo *de Matrimonio*. Eccoci al buono. La *Madre della debuttante*, o ha un marito — o l'ebbe — o dice di averlo avuto.

Regole per il *modo tenendi*. Se dice di *averlo avuto*, non la tormentate con domande importune, non vi occupate né di saperne il nome, né l'età, né la posizione civile: — se lo ebbe e morì, recitategli un *requie*, e tirate per i fatti vostri: — se lo ha effettivamente, potete far conto che non lo abbia; poiché il marito, per una donna di questo genere, è un comodino, un di più, un gerente responsabile, una superfetazione delle pareti domestiche. Il marito, in questi casi, si eclissa [...].

Come vediamo, alla fine si colloca la formula tipizzante che, attraverso i meccanismi caricaturali di selezione e iperbole, riassume la madre e la rende comica e prevedibile, appunto un *tipo*, anche dal punto di vista narratologico. Viene aggiunto poi un elenco di azioni accennate che esemplificano quanto espresso dalla formula, per rafforzarne appunto l'effetto:

La *madre* è tutto: rappresenta tutti, ciarla per tutti — o non è sottoposta a verun sindacato. Sceglie il maestro: mette bocca sul prendere un pianoforte di Pleyel piuttosto che un altro di Woss: accenna quali sono i vocalizzi migliori per l'*organo* della figlia; torna e ritorna dai corrispondenti teatrali, invita il giornalista in casa, discute coll'impresario, ragiona di musica, cinguetta di repertorj e fa un baccano del diavolo. Dinanzi alla *madre*, la figlia non ha il diritto alla parola.

Qui si interrompe la fisiologia de «Lo Scaramuccia», mentre nella «Strenna Garibaldi» ne troviamo la versione completa. Nella seconda parte di questa fisiologia, il tipo è maggiormente ‘parlante’, o meglio, monologante: l’eventuale corteggiamento della figlia da parte del maestro di canto diventa l’ennesimo motivo di vanto per la madre, spunto per ribadirsi, che la porta ad esclamare:

– Che la mia Biby (o Fanny, o Tity o Mimy: perocché le giovani debuttanti in famiglia hanno quasi sempre per soprannome un vezzeggiativo da cagnoline!) – Che la mia Biby – dice la madre faccia un po’ all’amore, non me ne importa nulla: tutti, in questo mondo, abbiamo fatto all’amore: anch’io, ai miei tempi, mi rammento di aver fatto ballare gli uomini sopra un quattrino; purché però la Biby non mi parli di voler prendere marito! Finché quest’occhi saranno aperti... non voglio mangiapani per casa.»³⁴⁷

Arriva poi la vigilia del giorno del debutto, e il fisiologo umorista Collodi elenca – con i soliti due punti insistiti – tutta la sequela di azioni per la promozione tattica della figlia in cui la madre – onnipresente e onnifacente – è implicata:

Si tratta di invitare tutti gli amici: di scrivere a tutti i parenti: di avvertire i pigionali; di accaparrarsi dei mazzi di fiori: di andare alla sartoria per vedere gli abiti: di quistionare coll’impresario, di dir male di tutti gli artisti, che cantano con la Biby; d’ingraziarsi la direzione del teatro, il Capo violino, il maestro concertatore, e massimo poi la prima tromba d’orchestra, perché in tutti quei punti, dove la tessitura d’opera è un po’ alta, faccia il piacere di soffiare a polmoni aperti nel suo strumento, allo scopo di rinforzare (altri direbbero di cuoprire affatto) la voce della povera Biby – la quale, neppure a farlo apposta, ha preso in quest’ultimi giorni un tremendo raffreddore di gola.³⁴⁸

Segue la scenetta-dialogo in cui la madre – con molte resistenze della figlia – tenta di ingraziarsi il giornalista teatrale in modo da ottenere una sicura recensione positiva sulla performance della figlia. Notiamo che i paragoni iperbolici con il mito accentuano il lato caricaturale di questa madre, che non sopporta neanche il minimo cenno di insubordinazione da parte della figlia:

– Mammà, io non ci vengo! –

³⁴⁷ C. Collodi, *La Madre della debuttante*, cit., p. 45.

³⁴⁸ Ivi, p. 46.

- Perché non ci vieni? – replica la madre con quel modo urbano e affettuoso, tutto proprio dei cancellieri di Delegazione.
 - Il Signor L. (leggi Elle) ha un sussiego... Insomma non lo posso soffrire. Scriva un po' di me quel che vuole, ma io non vado a trovarlo! No! no! e poi no.
- A questa scarica di no, e a quest'atto d'insolita ribellione la madre guarda la figlia con una di quelle occhiate, con le quali Saturno probabilmente deve aver guardato i propri figliuoli – cinque minuti avanti di mangiarli.
- La Biby trema, come una foglia. La madre prende la ragazza per un braccio, e la porta seco alla direzione del giornale.³⁴⁹

Il tipo viene posto in questo modo in situazione, ma all'interno di una scena tipizzante, se non ipotetica. Si vede come, già a partire dalla continuazione di questo testo, forse anche per il maggiore spazio disponibile (si tratta di una strenna), il personaggio venga sviluppato maggiormente in senso narrativo, oscillando dunque fortemente tra macchietta e fisiologia.

Molto riuscita dal punto di vista comico risulta la strategia retorica usata con il giornalista: la madre, mediante un monologo straripante, manomette i dati reali, esegue spropositate adulazioni e iperboliche paragoni, getta fango sui possibili concorrenti della figlia, ma soprattutto non lascia fiato all'interlocutore pur di raggiungere il suo scopo. Il monologo straripante – declinazione letteraria dell'iperbole caricaturale – rappresenta dunque un altro modo per ribadire il tratto esagerato della madre della debuttante, la sua imposizione 'tirannica', mentre la figlia, ridotta al silenzio, non può far altro che accettare l'inevitabile stato di passività:

- Scusi, sa, se siamo venute a incomodarla... Per dire il vero, io non avrei potuto... tante cose da fare, mi capisce?... domani sera andiamo in scena: e tocca a me pensare a tutto... Ma la Biby... questa briccona... sono due settimane che non mi lascia ben'aver «Mammà, rammentiamoci di andare dal signor Elle – Mammà, jeri sera il signor Elle mi ha veduta al teatro: andiamo a fargli una visita» insomma, l'assicuro, che è proprio una disperazione.
- La Biby non risponde: si accende in viso, come una fiamma, e abbassa il capo.
- Animo! animo – soggiunge la madre, avvedendosi del turbamento della ragazza
 - che son queste cose da doversene vergognare? Che male c'è se il signor Elle ti è simpatico? non se lo merita forse? Un bel giovine, sempre elegante... eppoi, di tanto talento... vorrei avere io la sua penna!... lo creda, sa, quando io leggo i suoi articoli teatrali mi par di leggere i Promessi Sposi di Manzoni. Ci provo l'istesso gusto! O tu non dici nulla? Che fai costà impalata? Che disgrazia, signor Elle mio, che disgrazia! ecco là una ragazza, che domani sera deve andare in scena, ed è sempre

³⁴⁹ Ivi, pp. 46-47.

innocente, come una colomba! Che stupida, che sei! Oh! prega sempre il signore, che quest'occhi sieno aperti ancora per molt'anni, se nò... Basta, m'intendo io nelle mie orazioni. Che del resto, signor Elle, io son passata qui da Lei, per un favore... mi ha bell'e capito! Degli altri giornali, a dirgliela tale e quale, non me ne importa un corno! Val più un articoletto suo... oh! se avess'io la sua penna... i suoi articoli, vede, li so quasi a mente: badi veh! io non faccio la corte a nessuno: ma gli dico francamente che *Lei* e Niccolini sono i due più grandi scrittori di Firenze. Niccolini! e anche quello che brav'uomo, che è! Per me, se non avesse scritto altro che la Francesca da Rimini, sarebbe sempre più grande di Michelangiolo e di Galileo – dico bene? Che, del resto, due paroline sue... che vuole? questa povera ragazza ha bisogno di essere incoraggiata. Noi siamo un po' corti a quattrini... e per ora non possiamo pagare... non se ne offenda, sa; io dico così, perché tutti sanno che *Lei* è un signore perbene... e non di quelli, basta... Con rispetto parlando, questi giornalisti teatrali, sono una gran canaglia – o quattrini, o... all'altra, lo dico! Ma noi siamo oneste! Sicuro guà; se si facesse come la prima donna del teatro B. o come il contralto che ha cantato ultimamente a F. – allora sarebbe un altro paio di maniche: ma fin tanto, che quest'occhi saranno aperti... la vorrei strozzare piuttosto colle mie mani... Mi spiego? Che del resto, se la Biby pigliasse una simpatia, dicerto io la compatirei... Al cuore non si comanda. Ma vorrei che fosse un giovine perbene, e di talento... come lei, per esempio. Su via, giuccherella, non fare il viso rosso! Credi forse che ti faccia torto se senti qualcosa per il signor Elle? Il bello, si sa, piace a tutti: è piaciuto anche a me! Se avessi dieci anni di meno, chissà che il Signor Elle non mi facesse perdere... Basta: chetiamoci, perché il tetto è basso!³⁵⁰

Dopo il monologo, uno sfiancante botta e risposta per strappare un sì al giornalista:

- Se posso, verrò.
- Ci dia la sua parola.
- Farò il possibile.
- (*Sempre, per andarsene*) No: vogliamo la sua parola.
- Non posso promettere.
- Animo! la sia buono: ci dica di sì.
- Ebbene, dirò sì.
- *Lausdeo!* – la madre sorride in atto di ringraziamento e, ammiccando alla figlia cogli occhi e voltandosi verso il giornalista, gli sussurra maliziosamente all'orecchio: – «Guardi un po' adesso come questa giuccherella è tutta contenta!...».³⁵¹

³⁵⁰ Ivi, pp. 47-48.

³⁵¹ Ivi, pp. 48-49.

Il testo continua con la descrizione dei preparativi per il debutto, in cui la madre ancora sfoggia il suo tratto iperbolico di onnipresenza, volendosi sostituire e sovrapporre a ogni figura. Non sfugge la sarta, a cui il tipo in esame impartisce addirittura lezioni di moda, mediante una lunga digressione sulla necessità del cerchio nei vestiti da donna in cui la voce del fisiologista si confonde con quella del personaggio. La descrizione del debutto viene sostituita da una casistica dei comportamenti della madre in base all'eventualità di tre possibili situazioni. La casistica riporta più nettamente il testo entro il genere della fisiologia, con un finale che accentua il versante generalizzante dell'abbozzo di storia raccontata («ella è questa una storia di tutti i giorni»):

Gli artisti di teatro, nelle sere di recita, hanno dinanzi a sé tre prospettive: – o l'applauso – o il compatimento – o il fischio.

Se la Biby è applaudita, la madre perde subito il lume degli occhi, e corre da una quinta all'altra, inciampando nei coristi, nel macchinista, nelle comparse.

Se l'opera passa, come suol dirsi in dialetto da palcoscenico, senza fare né caldo, né freddo, la madre si consola dicendo e ripetendo a tutti – «che sua figlia ha ottenuto un successo di stima.»

Caso poi ci fossero dei fischi, voi non arriverete mai a persuadere la madre che quei fischi erano inviati, con recapito, all'indirizzo della sua Biby!

[...] Parrà una novella delle Mille e una Notte a sentirla raccontare: eppure, credetelo a me, ella è questa una storia di tutti i giorni!³⁵²

Fin qui la fisiologia.

Passiamo ora all'inserimento di questo personaggio – o meglio, di questo tipo – in un contesto più esplicitamente narrativo, per la precisione in uno dei racconti collodiani della raccolta *Macchiette, La storia di un furbo*.³⁵³ Il racconto, ricco di prolessi e analessi, è interamente giocato sull'interpretazione antifrastica del titolo. In breve, il «minchione»³⁵⁴ Roboamo viene incastrato da Cammilla, madre della debuttante Vittorina,³⁵⁵ a sposare la figlia facendolo ubriacare durante una

³⁵² Ivi, p. 51.

³⁵³ La prima stesura compiuta di questa storia viene stampata sull'*Almanacco del Fanfulla pel 1876* (Roma, Tipografia Artero e Comp., 1876, pp. 111-159), poi sul «Novelliere», dal 3 al 7 settembre 1877.

³⁵⁴ In Collodi frequenti sono le divisioni manichee dei personaggi: in questo caso tra «minchioni» (ingenui) e «scapati» (furbi, scanzonati). Ritroviamo la stessa distinzione in *I misteri di Firenze*.

³⁵⁵ Collodi, come abbiamo già osservato, conferisce grande importanza ai nomi dei personaggi: qui i nomi altisonanti (Roboamo è un nome di ascendenza biblica, Cammilla di origine

festa e inducendolo a firmare una lettera di dichiarazione del suo impegno. L'amico di Roboamo, Tonino – presentato come furbo e convinto *tombeur de femmes* – dichiarando di voler salvare l'amico, si intromette nella vita privata di Roboamo e Vittorina, finendo per moltiplicare le frequentazioni con la debuttante e scatenando la gelosia di Roboamo, il quale a un certo punto non vuole che i due si vedano più. Così Vittorina, innamorata di Tonino, strappa la lettera di compromesso di Roboamo e lo 'libera'. La situazione a questo punto si rovescia: è Tonino, dopo aver tentato la fuga, a trovarsi intrappolato e a dover sposare la ragazza, mentre Roboamo parteciperà – 'libero' – al loro matrimonio.

Al di là della vicenda, ciò che qui ci interessa è l'inserimento nella trama della fisiologia della madre della debuttante, che smette di essere un *La* generico e acquista un'individualità particolarizzata, insieme al nome proprio, Cammilla. In questo senso le fisiologie giornalistiche possono essere lette come una sorta di preparazione, 'introduzione alla specie', affinché il lettore familiarizzi col tipo e sappia già cosa aspettarsi al momento dell'incontro con esso in un contesto narrativo. Potremmo addirittura spingerci oltre e immaginare Roboamo, e in seguito Tonino, come possibili 'lettori sbagliati' della fisiologia collodiana: essi infatti non riconoscono il tipo e non mettono in pratica i consigli contenuti nel 'manuale per l'uso' dettato dal fisiologo giornalista.

Perfettamente aderente alla sua tipologia generalizzata descritta dal fisiologo, Cammilla appare fin dall'inizio come una regista: è la seconda *furba* del racconto, di fatto l'unica vera furba. La precedono le sue azioni, riportate in forma indiretta nel resoconto del servo Giovanni: è Cammilla che dà un calcio a Giovanni per impedirgli di intervenire, è lei che detta la lettera a Roboamo, è lei insomma che architetta l'intero piano. Ce lo potevamo aspettare, noi lettori della fisiologia, perché è come se i suoi comportamenti fossero predeterminati dall'appartenenza a una certa razza o tipologia sociale. In ciò consiste appunto la prevedibilità del tipo, da cui deriva gran parte della sua comicità.

Dal resoconto di Giovanni, Cammilla viene presentata come un «serpente a sonagli»,³⁵⁶ seguendo uno dei procedimenti classici della caricatura: l'animalizzazione degradante. Un po' più avanti nel testo, nella descrizione di Cammilla,

classica) sono usati in funzione di iperbole antifrastica, in modo da far risaltare quindi, per contrasto caricaturale, la prosaicità dei personaggi. Il nome Vittorina è invece probabilmente un richiamo parodico all'omonima protagonista di *Le mariage de Victorine* di George Sand (Paris, E. Blanchard, 1851).

³⁵⁶ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 123.

l'animalizzazione viene ampliata e abbinata al paragone degradante con materializzazione. Qui si vede come, pur rientrando nello schema generale del tipo, la nostra figurina si individualizzi attraverso particolari meno generici, sebbene sempre grotteschi e in contrasto con la descrizione idealizzata della figlia, cantante incompetente:

La signora Cammilla, ossia la madre, era una pertica lunga, secca, angolosa. Veduta in veste da mattina pareva una cavalla inglese, da corsa, ritta sulle gambe di dietro. Portava sulle spalle una cinquantina di primavere, e nemmeno un fiore. Voce baritonale, gesto eroico: un occhio solo, quello diritto: il mancino era chiuso da una tendina di seta verde, per causa di riparazione; capelli e baffi grigi, che la rendevano sacra e inviolabile come un articolo dello Statuto.

Era stata sempre vedova – ed aveva una figlia di nome Vittorina.

Immaginatevi una bella fanciulla, sui venti anni, fresca, colorita, con due labbra leggermente tumide e proclivi al bacio, e con due occhi... di quegli occhi che, dove si posano, ci lasciano il segno per un pezzo. Aveva poco orecchio e pochissima voce: ed è forse per questa ragione che sua madre l'aveva tirata su per cantante.³⁵⁷

Pensando al riferimento all'età del personaggio e alla digressione sul calendario della donna inserita nella fisiologia collodiana, probabilmente un eventuale lettore di quest'ultima avrebbe riso di più alla lettura della descrizione sopraportata. E probabilmente i lettori di queste *Macchiette* collodiane erano gli stessi lettori dei giornali umoristici, e possedevano pertanto una certa familiarità con i tipi tratteggiati dallo scrittore. Cammilla inoltre è vedova, dunque rientra in uno dei casi di 'assenza del marito' (in questa situazione, si tratta di assenza fisica) previsti dalla fisiologia, che ancora una volta funziona come parodica consultazione scientifica. Come prescriveva la formula tipizzante del testo giornalistico e come avevamo già potuto osservare nella scenetta generalizzante descritta nella strenna, Cammilla eclissa tutti: in questo contesto narrativo si comporta come un'agente della figlia, la quale invece viene ridotta a passivo oggetto d'amore da vagheggiare, figurina inconsistente senza nessun talento, perfettamente adatta a venir manovrata – ricorderemo l'ammutolimento di Biby nella fisiologia. Si dice difatti: «La signora Cammilla si alzava tutte le mattine colla speranza di trovare una scrittura, o un impresario per la figlia: ma invece di un impresario trovò il signor Roboamo, il quale in pochi giorni diventò amico intimo e tutto di casa».³⁵⁸

³⁵⁷ Ivi, p. 126.

³⁵⁸ Ivi, p. 127.

Con l'abile mossa di un sonnellino al momento giusto (tattica che verrà sfruttata anche in seguito con Tonino), Cammilla lascia i due da soli il tempo adatto a un avvicinamento fisico in grado di 'portare a cottura' la preda e spingerla a prendere l'impegno di trovare un concerto per Vittorina. Come ci si poteva aspettare, da personaggio statico proprio perché inserito in una struttura pre-narrativa, la madre della debuttante acquista la parola, e diventa un personaggio in azione: la vediamo calata in situazioni concrete, mentre naturalmente nella fisiologia prevaleva la generalizzazione, dovendo la descrizione adattarsi a molti. Ciò vale in particolar modo per la prima parte della fisiologia, quella apparsa su «Lo Scaramuccia», mentre la continuazione sulla strenna, come abbiamo visto, prevede delle azioni e soprattutto delle parole, sebbene queste risultino ampiamente generalizzabili, ibridando così gli schemi di fisiologia e macchietta. La strategia messa in atto da Cammilla risulta in effetti molto simile a quella messa in atto dalla madre della debuttante fisiologica con il giornalista teatrale.

Un elemento interessante si concentra nel particolare espressionistico, che diventa la cifra di riconoscimento di Cammilla, il tratto amplificato e caricato in cui lo stesso personaggio si identifica dal punto di vista fisico secondo il meccanismo della riduzione sineddochica. Ci riferiamo all'unico occhio buono di Cammilla – che richiama tra l'altro l'«occhio procace» della fisiologia –, in cui sembra si concentri il suo potere quasi magico. L'occhio, tra l'altro, rientra tra i temi caricaturali citati da Lucien Refort ne *La caricature littéraire*, come anche la magrezza estrema, altra caratteristica di Cammilla. Tra l'altro Refort, riguardo all'occhio, sottolineava la difficoltà di variazione dei caricaturisti, difficoltà che Collodi riesce a ovviare. L'occhio unico di Cammilla declina anche il tema caricaturale della deformità, in questo caso piegato al surreale.³⁵⁹ Grazie a quel grottesco occhio, arma segreta che le permette di vedere prima e di più, la madre intercetta il punto debole di Roboamo:

La signora Cammilla, con quel suo occhio unico, ma lungamente esercitato, aveva notato che Roboamo beveva volentieri, e che il vino, invece di andargli alle gambe o alla testa, gli calava il cuore e lo rendeva tenero, espansivo, pietoso, fantastico, romantico, appassionato, poeta.

Di qui la felice idea di persuaderlo a dare una cena, e di invitarvi due o tre persone di piena fiducia e meritevoli di stare a parte del complotto.³⁶⁰

³⁵⁹ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. II, par. 2.

³⁶⁰ Ivi, p. 130.

Il dettaglio caricaturale, insomma, risulta maggiormente sviluppato e assume addirittura una valenza narrativa: è grazie a quell'unico occhio «lungamente esercitato» che Cammilla è in grado di architettare l'idea del complotto. Di più, il particolare dell'occhio viene continuamente ripreso e favorisce l'identificazione del tipo con quell'unico dettaglio fisico, sviluppando un'opzione propria solamente alla forma scritta della caricatura. Oppure, esso diventa spunto per la caratteristica comicità collodiana giocata sulla letteralizzazione della metafora, comicamente esilarante nell'affermazione di Cammilla: «— Ho speso un occhio per istruire mia figlia nel canto —».³⁶¹ Più avanti il 'potere dell'occhio' verrà esercitato contro Tonino:

Perché la signora Cammilla, con quell'occhio unico e tremendo, che valeva per quattro, non perdeva mai di vista l'infaticabile cacciatore.

Basti dire che Tonino, in due mesi di corte assidua e pertinace, non poté mai cavarci il gusto di trovarsi seduto una volta, una sola volta, accanto a Vittorina.

Fra lui e la bella ragazza c'erano sempre di mezzo i rigidi nervi e le ossa angolose e taglienti della terribile genitrice.

La quale, chiamato un giorno in disparte il giovinotto, gli disse a bruciapelo:

— O dentro o fuori! O promettete di sposarla, o diradate le vostre visite! —³⁶²

L'occhio unico diventa dunque il *leitmotiv* umoristico del racconto, il segnale di riconoscimento del tipo, trascinante dal punto di vista dei meccanismi narrativi. Altrove, ad esempio, la descrizione di tale particolare risulta amplificata: l'occhio si fa cangiante, secondo i modi dell'umorismo surrealistico collodiano, e contribuisce a disegnare i tratti di Cammilla quasi come essere sovranaturale infernale: «L'occhio unico della signora Cammilla, roteando minaccioso dentro la sua orbita dilatata e sanguigna, appariva ora biancastro, ora verde, ora rosso scarlato, come i segnali notturni delle strade ferrate».³⁶³ L'occhio unico viene suggestivamente associato ai fanali del treno, perfezionando e arricchendo l'immagine infernale del personaggio.³⁶⁴ Ancora, si parla di «illusione ottica»³⁶⁵ di Cammilla. E addirittura a un certo punto Tonino diventa «l'occhio diritto della

³⁶¹ Ivi, p. 131.

³⁶² Ivi, pp. 136-137.

³⁶³ Ivi, p. 139.

³⁶⁴ L'associazione treno-mostro infernale era già stata adoperata in Francia da Gautier e da Hugo, o in Italia ad esempio nell'*Inno a Satana* di Carducci. Cfr. M. Baroli, *Le train dans la littérature française*, Paris, Éditions N. M. 1969, e R. Ceserani, *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

³⁶⁵ C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 139.

madre e l'amante riamato della figlia».³⁶⁶ L'identificazione è consentita dal fatto che i due sono accomunati dalla furberia, dall'arte della finzione, quantunque nel finale l'unica vera furba trionfatrice si confermi essere la madre della debuttante, che intrappola persino l'originariamente furbo Tonino. Lo cattura nel vero senso della parola: «La signora Cammilla per un verso e la Vittorina per l'altro, gli serrarono talmente i panni addosso, che prima di venir via fu costretto a balbettare una specie di promessa formale di matrimonio».³⁶⁷

Rispetto alla matrice fisiologica, il racconto collodiano ispirato all'idea della madre della debuttante presenta meno digressioni, massime generalizzanti e appelli al lettore. L'elemento deformante dell'occhio particolarizza il tipo, avvicinandolo maggiormente alla macchietta caricaturale che alla fisiologia generalizzante; inoltre esso, come abbiamo visto, assume una funzione narrativa, di proseguimento della trama.

Oltre alle costanti caricaturali – presenti anche qui i ritratti veloci dei personaggi, la posa fotografica, l'attenzione alla gestualità – anche a partire da questo singolo testo narrativo si può verificare la fitta rete di collegamenti tematici che si instaurano tra gli articoli di giornale e la narrativa collodiana, secondo l'abitudine dello scrittore al riuso di motivi, personaggi, situazioni.

Per prima cosa, oltre al tipo della madre della debuttante, questo racconto richiama altri due raccontini apparsi in puntate sui giornali, accomunati dal medesimo spunto narrativo, ossia il motivo dell'«acalappiamento del marito». Il primo è *Il furbo. Studio sociale*, apparso a puntate sullo «Scaramuccia».³⁶⁸ Anche in esso sono presenti quattro personaggi principali, i due amici Arturo e Anacleto, e madre e figlia-cantante, Angelica e Marianna. La forma del racconto è diversa, quasi interamente giocata sul dialogo e con minore fluidità narrativa e maggiore frammentazione, lunghe digressioni e frequenti appelli ai lettori, poiché, trattandosi di un racconto a puntate, si gioca maggiormente sulla *suspense*. Inoltre madre e figlia agiscono insieme per lo stesso scopo formando un tutt'uno, quindi manca l'elemento «fisiologico» della madre.

L'altro raccontino giornalistico collodiano è *Uno di quei tanti che non prendon moglie*, apparso anonimo sulla seconda serie del «Lampione».³⁶⁹ Anche in questo caso si racconta del progressivo acalappiamento dello *scapato* Alfredo, il quale alla fine cade nella trappola del matrimonio. I personaggi sono di nuovo

³⁶⁶ Ivi, p. 141.

³⁶⁷ Ivi, p. 143.

³⁶⁸ 12 maggio, 21 novembre e 1 dicembre 1854. Firma: Carlo L...

³⁶⁹ 16 febbraio 1861.

quattro: i due amici, i quali all'inizio del racconto passeggiano tra le vetrine come verosimili *flâneurs*; nel commentare le donne per strada si imbattono negli altri due personaggi, madre e figlia. Neanche stavolta viene accentuato l'elemento della madre-agente e regista della figlia, anzi è la figlia a risultare più intraprendente.

Il motivo narrativo dell'accalappiamento del marito, naturalmente, va poi inserito all'interno dell'area della satira misogina e antimatrimoniale, onnipresente nei giornali umoristici e nell'opera collodiana. A tal proposito vogliamo ricordare un'altra fisiologia collodiana, quella dedicata alla donna (*Appunti di un misantropo. La donna*), la quale si evolve, nel passaggio alle opere in volume, in una folta schiera di personaggi femminili in azione e in situazione, i quali sfruttano l'ampia gamma di armi che il fisiologo umorista aveva enumerato – pensiamo all'esempio, citato nel paragrafo precedente, di Virginia con le sue lacrime a comando.

Infine, un altro *topos* giornalistico presente nel racconto *La storia di un furbo* è la satira contro le cantanti, e in generale contro il mondo teatrale.³⁷⁰

Anche partendo da un'unica prova narrativa, si può osservare come ogni testo collodiano si dimostri come il risultato di idee e motivi già abbozzati e discussi sui giornali, parte di uno stesso clima culturale. I testi collodiani si richiamano quindi l'un l'altro come in un unico discorso, che si arricchisce di volta in volta, ma che scaturisce sempre da un identico spirito: intuitivo e battagliero, osservatore e critico. Caricaturista e giornalista.

2.2.2. Dalla fisiologia alla fisiologia, e oltre il tipo: l'Uomo-colla, lo Strozzino, il Gaudente, il Ragazzo

Non sempre il riutilizzo delle fisiologie procede nella direzione di una trasformazione dello statuto del personaggio da ipotesi fisiologica e rassegna di possibilità a personaggio particolare, varietà caricaturale in azione e in situazione. Può capitare infatti che nel passaggio dal testo 'giornalistico' al contesto narrativo la fisiologia rimanga una fisiologia, quantunque *in azione*, oppure che si riduca a discorso o stralcio di conversazione con precise funzioni testuali. Osserviamo più in dettaglio i diversi casi.

³⁷⁰ Per esempi di articoli incentrati sulla satira misogina e sulla satira contro i cantanti, cfr. *supra*, Parte Seconda, cap. II, par. 2, *passim*.

Il primo riguarda *L'Uomo-colla*, fisiologia collodiana apparsa su «Lo Scaramuccia» e collocata poi all'interno del racconto *Un'antipatia* (inserito nella raccolta *Macchiette*), precisamente all'interno del paragrafo VI. Il racconto è incentrato sulla volubilità e leggerezza delle donne – come abbiamo visto, bersaglio prediletto di Collodi – e in particolare di Bità, la quale, come la maggior parte dei personaggi femminili collodiani, muta con velocità impressionante le sue preferenze amorose. Dopo la morte dell'adorato fidanzato Ettore, infatti, la donna ci mette poco a riprendersi e sposa Armando, idealizzato per via del nome libresco – altra costante di questa raccolta di racconti.³⁷¹ Dopo poco tempo, inoltre, Bità cambia idea sul conto di un vecchio pretendente, Jacopo, il quale la corteggia in maniera insistente da molti anni e che lei ha sempre ritenuto un «antipatico». Quando la donna finalmente cede, i due decidono di darsi un appuntamento amoroso all'insaputa del marito di lei, ma, mentre Jacopo si sta finalmente dirigendo verso la casa dell'amata, sente «gelarsi il sangue dalla paura»³⁷² poiché interviene una deviazione, un insopportabile imprevisto: il nostro uomo-colla che, come sappiamo grazie al testo della fisiologia, rappresenta una piaga umana che inevitabilmente si attacca alle persone che trova sul suo cammino. Il narratore lo introduce ricorrendo alla parodia della storia naturale, tipica della fisiologia umoristica:

Lo sciagurato aveva veduto venirsi incontro un certo individuo, conosciutissimo in tutto il paese col soprannome di Uomo-colla, perché era di quelli, che quando si attaccano addosso a qualcuno, non lo lasciano più!

Iddio benedetto, appena ebbe creato la mosca, il tafano, l'esattore delle tasse e il principiante di violino, non parendogli di aver fatto abbastanza per la felicità del genere umano, volle creare anche l'Uomo-colla. Questo molesto mammifero, di cui per paura non ne parlano nemmeno gli stessi naturalisti, si direbbe che nasce incompleto. Non può vivere solo né camminare da sé solo. Ha sempre bisogno di qualcuno che gli faccia da pioppo o da palo, per poterglisi abbarbicare addosso.

L'Uomo-colla è sempre noioso: immaginatevi poi che cosa diventa, quando vi casca fra i piedi per l'appunto in quel quarto d'ora, che voi ve ne andate ratto ratto e quasi sospettoso della vostr'ombra medesima a un primo ritrovo d'amore.³⁷³

³⁷¹ I nomi Armando e Bità (diminutivo di Margherita) alludono parodicamente alla *Dame aux camélias* (1852) di Dumas figlio, opera alla quale si ispira, come si sa, *La Traviata* di G. Verdi (1853).

³⁷² C. Collodi, *Macchiette*, cit., p. 110.

³⁷³ Ivi, pp. 110-111.

La parte iniziale del passo soprariportato ricorda molto da vicino l'inizio della fisiologia giornalistica, la quale recitava:

L'Uomo-colla va considerato per una disgrazia. Nello stesso modo che un povero diavolo, che viaggia in questa valle di *miserie* (e per conseguenza di *debiti*) va soggetto al tick, all'emicrania, ai nervi, al mal dei denti, alla moglie, così un giorno o l'altro può trovarsi colpito dall'infortunio di restar vittima dell'uomo-colla.

Per il resto, il testo esemplifica alla perfezione quello che la fisiologia annunciava come tratto prevalente del tipo, riassunto appunto nel nome-etichetta:

L'uomo-colla arriva sempre inopportuno e non se ne avvede: o seppure se ne avvede, non mostra di esserne convinto – si direbbe quasi che gode di una volontà arcana, inqualificabile, nell'annojare, nel molestare, nel mettere alla disperazione il povero prossimo. L'Uomo-Colla non stringe amicizie o relazioni; ma *appiccica* il proprio individuo a quello degli altri.

L'esempio di tale dichiarazione è rappresentato proprio dall'interazione tra questo surreale personaggio e il personaggio di Jacopo, in una scena-dialogo dallo sviluppo narrativo. Questa, come contagiata dalla paradossalità del tipo, viene piegata fino all'assurdo:

Come stai? – gridò l'Uomo-colla, infilando senza complimenti il suo braccio destro sotto il sinistro di Jacopo.

Il povero Jacopo rimase senza fiato: e per far capire a quel seccatore che non gradiva punto di averlo a braccetto, alzò tutte e due le braccia in aria, in atto di volersi allungare.

Allora l'Uomo-colla, senza peritarsi né punto né poco, disse all'amico con premura affettuosa:

- Vieni tu a braccetto a me.
- No, grazie!...
- Fammi il piacere...
- Ti prego...
- Meno smorfie!... – e così dicendo l'Uomo-colla prese per forza il braccio di Jacopo, se lo infilò sotto il suo, e intanto gli domandò:
- Si può sapere dove vai?
- Dove mi pare.
- Allora t'accompagno: per me è tutta strada.
- Grazie: ho bisogno d'esser solo!...
- Capisco!... qualche ripescchetto amoroso, eh? A proposito; è vero che il nostro amico Armando si tira su per Menelao?

- Non ne so nulla. Dunque, addio.
 - Allora ti accompagno.
 - Ti ripeto che nel luogo dove vado io, non mi puoi accompagnare.
 - Perché?
 - I tuoi principj non te lo permettono.
 - Dove vai, se è lecito?
 - In chiesa, alla predica.
 - Io non sono mai entrato in una chiesa, e spero bene! Ti accompagnerò fino agli scalini della porta, e lì ti lascerò.
- «E lì ti lascerò!» – A questa parola tanto desiderata e tanto agognata il povero Jacopo sentì aprirsi... ma che dico aprirsi? Sentì spalancarsi addirittura il cuore, e cacciando fuori un sospiro, che avrebbe avuto la forza di mettere in moto un mulino a vento, masticò fra i denti:
- Anche per oggi l’ho scampata bella!³⁷⁴

La scena qui offerta rientra nella casistica prevista dalla fisiologia giornalistica, in cui infatti si scriveva:

- Avete fretta, e correte per i vostri affari: sullo sbocco di una cantonata, l’Uomo-Colla vi vede, vi afferra, vi ferma... Ebbene, io me ne appello, a tutti coloro, che, come me, hanno avuto la disgrazia d’imbattersi in un individuo di questa specie, non è egli vero che una volta che l’Uomo-Colla vi ha chiuso fra gli artigli, voi siete quasi costretto a lottare di braccia o di ginnastica, per distaccarvi e andarvene per i fatti vostri? Lasciami andare. – Ma senti... – Ho fretta, non posso. – Una parola, e ti lascio. – Sono aspettato!... – Un minuto, e ti dico addio. – Ma questa è una violenza bell’e buona. – Scusami, mi sei così simpatico. – Io lo credo, ma lasciami andare. – Due paroline sole, ed ho finito... – Insomma, caro lettore, tu sudi freddo da capo ai piedi, soffi come un istrice, sbuffi come una locomotiva, ti divincoli, come Laocoonte, fra le spire dei serpenti di Tenedo, ma l’Uomo-Colla ti tiene stretto per il vestito, e se ti abbandona un braccio ti prende per quell’altro, e se ti lascia libera la mano sinistra, ti agguanta la destra.

Il lettore, vittima ipotetica dell’Uomo-colla, si trasforma qui in Jacopo, personaggio del racconto. L’Uomo-colla, come una marionetta azionata alla vista del conoscente, mette subito in atto la sua strategia ‘resinosa’ e si attacca fisicamente a Jacopo prendendolo a braccetto e provocando immediatamente nel personaggio la reazione di sfilarsi da quella morsa e alzare tutte e due le braccia in aria in un gesto di liberazione. Ma l’Uomo-colla naturalmente non si arrende alla

³⁷⁴ Ivi, p. 112.

prima resistenza, ma ripete la strategia resinosa con maggiore forza ancora. Comincia poi a tormentare Jacopo con mille domande: vuole sapere dove si sta dirigendo in modo da poterlo accompagnare, e il personaggio crede di essersi riuscito a liberare del seccatore nominando la chiesa come meta. I lettori della fisiologia immaginano invece che si tratta solo del preludio di una lunga serie di insistenze paradossali:

Intanto l'Uomo-colla offrì di nuovo il suo braccio all'amico per accompagnarlo fino alla chiesa, e strada facendo, gli disse:

- E da quando in qua ti sei ridato alle pratiche del buon cristiano?
- Dall'ultima infreddatura – rispose Jacopo, colla bizza che gli schizzava dagli occhi.
- Non capisco.
- Il medico mi ha ordinato di sudare, e io prendo tutti i giorni una predica!
- E come te ne trovi di questo ritorno alla religione de' tuoi padri?
- Non sto di peggio...

Giunti sulla porta della chiesa, l'Uomo-colla stese la mano in atto di voler salutare l'amico e andarsene: ma poi ripigliandosi a un tratto, gridò:

- Voglio farti vedere che non soffro di pregiudizj: voglio entrare in chiesa anch'io. Detto fatto, entrò in chiesa, e, atteggiandosi a forestiere, cominciò col naso insù a guardare il soffitto, le colonne e i quadri degli altari: quindi piegatosi all'orecchio dell'amico, gli chiese:
- E la predica?...
- Comincerà fra un'ora.
- E quanto dura?
- Un'ora e mezzo.
- Allora aspetto anch'io. – E si pose tranquillamente a sedere sopra una panca.

A questa feroce provocazione, la prima idea che balenò alla mente di Jacopo fu quella di prendere quell'uomo per il collo e di strozzarlo lì sui due piedi: ma poi, per quel sentimento naturale che ispira il tempio del Signore e la lucerna del carabiniere reale, preferì piuttosto di prendere il suo cappello e uscir fuori all'aria aperta. E l'Uomo-colla a correrli dietro a domandargli:

- Che cosa hai?
- Nulla. Il caldo mi faceva male.
- Di fatto sei rosso come un vecchio cappello di felpa. Soffri forse di sangue alla testa?
- Non mi pare.
- Io, invece, giurerei di sì. Levami una curiosità: tuo padre è morto d'accidente?
- No.
- Tua madre?
- Nemmeno.
- Eppure, a vederti, hai una fisionomia da colpo apoplettico che consola. Io invidio la tua fortuna.

- Cioè?
- Tu sei di quegli uomini fortunati, che una bella sera vanno a letto sani e contenti, e il giorno dopo si svegliano defunti.
- Crepi l'astrologo! – borbottò Jacopo, seguitando a correre per la strada come un matto.³⁷⁵

Jacopo aveva gioito troppo in fretta: la strategia resinosa era appena cominciata. Oltre al fastidio fisico, anche le parole dell'Uomo-colla risultano invadenti e irritanti, persino malauguranti, sempre inopportune. Al quasi preannuncio di morte, Jacopo scatta con un'altra reazione istintiva: corre, scappa. Ma la sua avventura non è ancora finita:

Alla fine, corri di qui, corri di là, vide per caso una porta aperta e voltandosi all'Uomo-colla, gli disse:

- Ora poi son costretto a lasciarti davvero.
- Dove vai, se è lecito?
- Salgo su in quella casa...
- Forse da qualche donnetta?
- No: dal mio notaro.
- Posso salire anch'io?
- Non crederei.
- Ti trattiene molto?
- Almeno quattr'ore.
- Se si tratta di quattr'ore solamente, allora ti aspetto qui passeggiando per la strada. Bada bene: passate quattr'ore me ne vado. Dunque se ti preme la mia compagnia cerca d'esser preciso.

Oramai il dado era gettato, e bisognò che il povero Jacopo si rassegnasse a entrare dentro la porta.

Entrato che fu, la socchiuse e messo l'occhio allo spiraglio, si pose lì in agguato per cogliere il momento opportuno di potersela svignare, senza essere veduto dal suo persecutore.

Passò un quarto d'ora, passò una mezz'ora, passarono tre quarti d'ora, un'ora... ma l'Uomo-colla era sempre sul marciapiede difaccia, dove passeggiava tranquillamente in su e in giù, col passo accelerato e monotono di una sentinella che ha freddo ai piedi.

Avvenne in questo frattempo che un inquilino di quel casamento, dove Jacopo stava alla vedetta, ritornando a casa per una faccenda urgentissima, spinse screanzatamente la porta mezzaperta, e la porta andando a battere nel capo del nostro amico, gli lasciò in mezzo alla fronte uno di quei lividi, che i medici, forse per non essere intesi dal paziente, hanno la squisita delicatezza di chiamare ecchimosi. [...]

³⁷⁵ Ivi, pp. 113-114.

- Ti è accaduta qualche disgrazia? – gridò l’Uomo-colla, vedendo uscir fuori la sua vittima in quell’atteggiamento di gladiatore ferito.
 - Scendendo le scale mi è mancato un piede.
 - Vieni qui. Lasciami vedere se c’è qualcosa di rotto.
 - Di rotto c’è qualcosa, anzi c’è dimolto... ma non è precisamente nel capo – disse Jacopo, che non ne poteva più: poi aggiunse con accento di disperazione:
 - Lasciami! Voglio andare a casa.
 - A che fare?
 - A farmi delle pezzette d’arnica!...
 - Bravo! le pezzette d’arnica te le farò io. L’arnica è una mia specialità. L’Uomo-colla offrì subito il braccio all’amico per accompagnarlo a casa; e arrivato a casa, salì le scale prima di lui, e alla donna che si fece sulla porta, disse:
 - Non vi spaventate: non è nulla di grave!... Datemi subito un po’ d’arnica, e in cinque minuti ve lo rendo sano come una lasca.
- Allora l’infelice Jacopo, appigliandosi a un partito eroico e disperato, accusò un dolore molto più forte del vero, e il bisogno di entrare a letto.
- Buonissima idea! – gridò l’Uomo-colla. E andato in camera dell’amico, gli accomodò i guanciali, gli chiuse la finestra, gli tirò fuori le babbucce, e lo aspettò a piè fermo.
- Quando poi l’ebbe spogliato e messo a letto, prese il primo libro che gli capitò fra le mani, e sdraiato in una poltrona, disse:
- Ora puoi dormire tranquillamente. Io resto qui fino a mezzanotte.
- Jacopo rispose con un urlo feroce. Quindi si rivestì in fretta e in furia e scappò nuovamente di casa.
- E L’Uomo-colla sempre dietro a lui, colla lingua fuori come un cane da caccia.³⁷⁶

Niente ferma quest’individuo quasi mitologico. Neanche il tempo rappresenta un limite: può aspettare fino a quattro ore, fino a mezzanotte, conservandosi sempre impassibile, pronto a svolgere la funzione che decreta la sua esistenza narrativa. Le sue premure ossessive e inverosimili non lasciano spazio vitale a Jacopo, che infatti si indebolisce, si distrae, e, preso in una catena di disgrazie, viene comicamente colpito da una porta, guadagnandosi un’ecchimosi. Ma il male peggiore è incarnato dall’individuo che gli sta davanti e che in nessun modo egli riesce a scrollarsi di dosso; così scappa una seconda volta, e dietro di lui l’instancabile Uomo-colla, con la mimica caricaturale di un cane segugio. Siamo ormai alla fine dell’avventura:

Per buona fortuna, nello svoltare alla prima cantonata, Jacopo incontrò due carabinieri, ai quali disse con voce tremante e convulsa:

³⁷⁶ Ivi, pp. 114-115.

– Signori carabinieri, mi facciano il piacere di arrestarmi! Io sono vicino a commettere un delitto!

I carabinieri, vedendo la fisionomia pallida e contraffatta di quell'infelice, lo invitarono a salire con loro dentro una vettura di piazza.

– Meno male! alla fine sarò libero da questo castigo d'Iddio! – esclamò Jacopo, con un sorriso di bieca soddisfazione.

Ma la vettura disgraziatamente era una vettura a quattro posti: per cui l'Uomo-colla, saliti che furono i due carabinieri e l'amico, spiccò un piccolo salto e andò a mettersi nel quarto posto rimasto vuoto.

Quando Jacopo si trovò dinanzi al Questore, gli raccontò a quattr'occhi il suo caso lacrimevole e gli chiese il piacere di essere condannato a ventiquattro ore di carcere segreto!

Il Questore, che era garbatissimo e fatto apposta per questi piccoli piaceri, lo contentò.

Appena l'Uomo-colla, nella stanza accanto, venne a risapere il fatto della condanna, domandò subito la grazia di poter tenere un po' di compagnia all'amico: ma non gli fu concesso. Sicché nel venirsene via dalla Questura, diceva sospirando:

– Povero Jacopo! Se mi lasciavano entrare in carcere anche me, chi lo sa che consolazione sarebbe stata per lui!...³⁷⁷

In maniera paradossale e inverosimile, Jacopo è costretto a ricorrere ai carabinieri per liberarsi dall'Uomo-colla: visivamente disperato, mostra di preferire il carcere a questa calamità vivente, mentre l'Uomo-colla fino all'ultimo e caricaturisticamente non si rende conto che è proprio la sua compagnia a rappresentare il problema per l'amico. Dopo questa parentesi con l'Uomo-colla, il racconto si conclude con un brevissimo paragrafo in cui il narratore fa capire che, nonostante la deviazione, l'incontro d'amore tra Jacopo e Bità va a buon fine. L'iperbolica strategia resinosa, secondo un meccanismo proprio alla forma scritta della caricatura, viene così reiterata in successive scenette.

A differenza di ciò che abbiamo visto accadere con la madre della debuttante, nel passaggio dal giornale a un contesto narrativo l'Uomo-colla resta una fisiologia. Lo capiamo a partire dall'assenza di nome proprio: questo personaggio è infatti chiamato per tutto il tempo della sua esistenza narrativa «Uomo-colla» e non si accenna minimamente a qualche particolare – né relativo al suo fisico né relativo alla sua ipotetica storia – in grado di individualizzarlo in maniera classicamente caricaturale. Nel caso della madre della debuttante, la caricatura veniva condotta a partire da un tratto proprio a quel personaggio (l'occhio strabico), varietà particolarizzante appunto. Per l'Uomo-colla la caricatura agisce secondo il

³⁷⁷ Ivi, p. 117.

meccanismo della fisiologia, cioè proprio facendo assolvere all'Uomo-colla la funzione testuale per cui il tipo è stato creato. Di lui non viene fornita nessuna informazione neanche riguardo a emozioni o sentimenti: a differenza di Jacopo, verosimilmente sfinito, sempre più provato emotivamente fino alla disperazione, l'Uomo-colla resta impassibile, con lo stesso stato d'animo dall'inizio alla fine della scena. Sembra una marionetta, una figurina senza storia, con una funzione unicamente e scopertamente testuale. La sua presentazione in situazione è molto vicina in realtà alla struttura dell'altra fisiologia giornalistica collodiana dedicata a questo tipo, *L'uomo che fa le cinque*, sviluppata appunto secondo una scenetta-dialogo dal valore generalizzante. La scena-dialogo va intesa proprio come una delle strategie di azione del repertorio della fisiologia, non contribuisce pertanto a particolarizzarlo. L'Uomo-colla resta una creatura quasi mitica nella sua fissazione caricaturale – manifestata attraverso il procedimento, proprio alla forma scritta della caricatura, della presentazione di una serie di scene che ripetono la stessa tipologia di azione – e nella sua mancanza totale di storia personale, al punto da annullare il tempo e i bisogni naturali nella direzione di una totale inverosimiglianza. La fisiologia è in questo caso un espediente narrativo, una trovata umoristica digressiva, uno strumento per causare un imprevisto nella trama, che comunque non riesce nemmeno a compromettere l'esito della conclusione, ma lo differisce solamente.

In altri casi la fisiologia, trasferita nel racconto, diminuisce ancora di più il suo spessore, non conservando nemmeno più i contorni del personaggio: diventa puro verbo, parola, discorso. Succede per lo Strozzino: in *I misteri di Firenze*, all'inizio del capitolo XVII, all'interno di una scena tra i falsi amici Conte Calami e Stanislao, parte della fisiologia dello strozzino viene ripresa dal Conte Calami come strategia retorica per far cedere ancora di più il «minchione» Stanislao, già a corto di soldi proprio perché precedentemente caduto in ogni sorta di inganno intentatogli dai presunti amici:

Il Conte Calami (sempre amico dell'amico) si mosse nuovamente a pietà dell'inesperto e mal capitato collegiale, e, onde levarlo fuori dalle angustie che lo accerchiavano, lo avviò bel bello sui floridi sentieri delle *strozzature* e dei debiti *a babbo-morto*.

Non c'è che dire.

Firenze, come ogni altra città del mondo, è passata successivamente per diverse forme di governo.

Prima si resse a Comune: più tardi a Repubblica: poi a Principato.

Oggi Firenze è retta dagli strozzini. Questi sacerdoti dell'*Usura*, sono figli di quella Legge che non volle riconoscere essere il denaro una merce come tutte le altre e potersi vendere dal possessore al prezzo che più gli torna, come qualunqu'altro articolo di commercio.

La prima volta che Stanislao sentì proporsi di ricorrere a firmar cambiali, a concludere obbligazioni a babbo-morto, e simili tafferugli, rimase per qualche tempo perplesso: poi disse, facendo boccuccia:

– Non lo dissimulo! mi dispiace di cascare in mano di questa gente!...
– Hai torto, tortissimo – replicò scherzando Amerigo. – Credilo a me; il diavolo non è poi così brutto, come lo dipingono. Lo strozzino, considerato sotto un certo punto di vista, è l'amico del povero. Stai bene attento e fai conto di ragionare. Se domani, il faraone o il maccao ti alleggeriscono le tasche d'ogni specie monetata: se un socio d'industria ti procura la sorpresa di spogliarti da un momento all'altro, in virtù d'un fallimento: se una giovine donna, alla quale aspiri, mostra delle tendenze sfrenate per gli scialli turchi, e per i confetti di M. Bernard: se t'imbatti in un creditore brutale, che contro ogni legge divina ed umana, intenda di farsi pagare fino all'ultimo soldo, dimmi un poco: in uno di questi momenti angosciosi della vita a chi vuoi tu ricorrere, per levarti d'impaccio? Forse agli amici?... no: perché l'amicizia, quantunque Cicerone si sia ingegnato di farcela prendere a noja, con quella sua cicalata a P. Attico, pure ella è sempre cosa di troppo valore, per trovare chi voglia giuocarsela con una domanda imprudente di qualche imprestito per urgenza! Eppoi gli amici! oh! gli amici, in fatto di prestar denaro, hanno un dettato eccessivamente classico che dice: *Amicus Plato, sed magis amica moneta*. Tu mi farai osservare che quel *moneta* non è vocabolo gran fatto latino, o che, perlomeno, non rimonta al buon secolo d'Augusto, al secolo classico della lingua: ma in ogni modo quel vocabolo suona abbastanza chiaro ed esplicito per farti capire che gli amici (parlo in generale) non si trovano disposti a prestarti il più vile fra tutti i centesimi battuti dalla zecca fiorentina.

Dopo questa parlantina fatta in modo semiserio, Stanislao si sentì rincuorato, e da quel giovine di buona pasta, che egli era, si lasciò condurre per il naso nel laberinto interminabile delle *scadenze* e dei *riavvalli*.³⁷⁸

Come si vede, il richiamo allo strozzino viene condotto utilizzando e variando leggermente un passo della fisiologia, la quale infatti recitava:

Lo strozzino, considerato sotto un certo punto di vista, è l'amico del povero! Venite meco e fate conto di ragionare. Se domani il *lansquenet* o il *maccao* vi alleggeriscono

³⁷⁸ C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., pp. 387-388. La locuzione «*amicus Plato, sed magis amica moneta*» è una ripresa parodica della frase «*Amicus Plato, sed magis amica veritas*» che Ammonio Sacco fa pronunciare ad Aristotele nella *Vita di Aristotele*; mentre il riferimento a Cicerone è naturalmente diretto al trattato *Laelius, De amicitia*, dedicato all'amico Tito Pomponio Attico.

le tasche di ogni specie monetata, se un socio d'industria vi procura la sorpresa di spogliarvi da un momento all'altro, in virtù d'un fallimento: se una giovine donna, alla quale aspirate, mostra delle tendenze sfrenate per gli scialli della *Ville de Lyon* o per i confetti di Castelmur: se vi imbattete in un creditore brutale, che contro ogni legge divina ed umana, intenda di farsi pagare fin l'ultimo soldo, ditemi un poco; in uno di questi momenti solenni della vita, a chi siete solito ricorrere per togliervi d'impaccio? – Forse agli amici? – No: – perché l'amicizia, quantunque Cicerone si sia ingegnato di farcela prendere a noia, con quella sua cicalata a P. Attico, è sempre cosa di troppo valore, per trovare chi se la voglia giuocare con una domanda imprudente di qualche imprestito per urgenza! Eppoi gli amici! oh! Gli amici in fatto di prestar denari, hanno un dettato eccessivamente classico che dice: *Amicus Plato, sed magis amica... moneta*. Voi mi farete osservare che quel *moneta* non è certamente troppo latino, o che, per lo meno, non rimonta al buon secolo d'Augusto, al secolo classico della lingua, ma in ogni modo però quel vocabolo suona abbastanza chiaro ed esplicito per farvi capire che l'amico non si trova disposto a prestarvi il più vile fra tutti i centesimi di bassa lega.

La strategia antifrastica scelta dal fisiologo umorista – il quale sa che i lettori comprenderanno il gioco – viene sfruttata qui dal personaggio, che invece sa che Stanislaò, in maniera caricaturale, prenderà alla lettera ogni sua parola. Messa in bocca a questo falso amico, maestro nell'arte della retorica, le parole antifrastiche sullo strozzino e sulla falsa amicizia rafforzano la loro carica umoristica, mostrando subito un contrasto in atto tra ciò che si dichiara e ciò che si sta effettivamente facendo, e cioè tradire la fiducia nei confronti dell'amico.

Lo strozzino tornerà poi nel racconto *I rondoni e le mosche* (inserito in *Macchiette*), all'interno di un passo che ricalca molto da vicino quello appena letto. In particolare, il barone Cinagri nomina lo strozzino come strategia retorica per evitare di pagare il debito contratto con l'ingenuo Mario, descrivendo un paradossale rovesciamento di valori in cui sembra quasi che Mario faccia torto all'amico nel richiedergli indietro il denaro prestato:

Ma venne pur troppo anche per Mario il giorno nefasto, vale a dire il giorno, in cui rovinato dagli amici, dai pranzi, dalle feste, dal giuoco e dalle avventure galanti di palcoscenico, dovè trovare quel coraggio che non aveva avuto, per richiedere al barone i denari imprestiti.

- Qual buon vento ti porta da me? – gli disse il barone, andandogli incontro.
- Debbo farti una confessione: domani mi scade una cambiale.
- È una malattia che conosco.
- Una cambiale di ventimila lire!
- Le cambiali, amico mio, sono come le accademie del marchese Colombi: o si pagano o non si pagano; io, per esempio, non le pago, e me ne trovo bene.

- Ma io voglio pagarla.
- È un'opinione come un'altra, e la rispetto.
- Però mi mancano i denari...
- Cercali. Chi cerca trova; lo dice anche il Vangelo e il Vangelo sa quel che dice.
- Le banche mi hanno levato il credito.
- Fattelo rendere. Se il credito l'avessi io, te lo cederei volentieri.
- E tu non potresti aiutarmi?
- Perché no? Ti posso far conoscere qualche strozzino per bene.
- Mi dispiace a dover ricascare nelle mani di certa gente.
- Hai torto. Lo strozzino, per tua regola, è il vero amico dell'uomo. Se domani, puta caso, il gioco o qualche ballerina ti alleggeriscono le tasche; se domani l'altro un istituto di credito, al quale hai fidati tutti i tuoi capitali, liquida all'improvviso e ti lascia, a titolo di riparto, unicamente un paio di mani per poterti grattare il capo; se un altro giorno capiti in un creditore brutale che, contro ogni legge umana e divina, pretenda di farti pagare fino all'ultimo soldo..., in uno di questi angosciosi momenti, domando io, a chi vuoi ricorrere? Agli amici, no; perché l'amicizia, sebbene Cicerone si sia ingegnato di farcela pigliare a noia con quella sua cicalata a Tito Pomponio Attico, pur nondimeno ha sempre tanto valore, da non trovare chi voglia giuocarsela con una domanda indiscreta di qualche prestito per urgenza. Eppoi gli amici! Oh! gli amici sono capacissimi di risponderti sul viso: *amicus Plato, sed magis amica moneta*. Tu mi dirai che questo vocabolo *moneta* è troppo latino: ma in compenso, è abbastanza italiano per farti intendere la morale della favola, che è appunto quella di non volerti dar nulla!...
- Eppure – soggiunse Mario esitando – non ti dissimulo che io avevo contato su te...
- Una prova di più, che non sai contare.
- Lascia gli scherzi da parte: non potresti oggi rendermi almeno un quindicimila lire...
- Mario! – gridò il barone, alzandosi da sedere quasi inorridito. –
- Sei tu, proprio tu, che mi parli in questo modo?
- Che cosa c'è di strano?
- Non mi sarei mai aspettato da un amico un'azione così bassa! così codarda!
- Perché codarda?
- Un amico che non si vergogna di richiedere il denaro prestato all'amico! Sono cose che fanno ribrezzo! Cose che non si sono mai vedute, neanche ai tempi corrotti della dominazione spagnuola...
- Io poi non ci trovo tutto questo gran male.
- Né ce lo puoi trovare, perché ti mancano i primi rudimenti della delicatezza, perché non sai che cosa sia il santo pudore dell'amicizia, perché non conosci neppure

di vista il rispetto che ogni gentiluomo deve a sé stesso, perché infine sei un uomo volgare, plebeo, corrotto... vera razza latina!³⁷⁹

Possiamo notare il tipico riuso collodiano: il pezzo viene ripreso, reinserito in un'altra cornice e rielaborato parzialmente nel senso di una maggiore sintesi (la casistica è leggermente variata, come pure l'attacco, ma la parte finale è pressoché identica, come anche la battuta di iniziale resistenza del tipo dell'ingenuo): i personaggi possiedono nomi diversi, ma la strategia assolta dal fantasma dello strozzino è praticamente la stessa.

In altri casi, la fisiologia non torna nei libri collodiani in quanto tipologia umana o personaggio; viene però ripresa una sua parte, una strategia umoristica in essa sperimentata. La fisiologia dunque scompare, di essa resta solo l'involucro, il mezzo retorico. Accade con il gioco delle interiezioni messo a punto nella fisiologia *Il Gaudente* (ma anche ne *L'Uomo che non si compromette* e ne *L'Amico di tutti...*)³⁸⁰ e recuperato in un luogo di *Un romanzo in vapore*, precisamente quando si enuncia la parte applicativa della 'ricetta' per il romanzo sociale attribuita al solito Pagliano:

Capitolo primo. (disse il Professore) È una serata d'inverno, fredda, buia, piovosa. (In fatto di romanzi, è sempre bene attenersi al tempo cattivo!) Un uomo vestito di un grosso cappotto, con lanterna in mano, s'introduce, quasi di soppiatto, per un vicolo della città. Ad un tratto si ferma: tocca leggermente una porta: la porta si apre... si ode un grido straziante di donna... AH!...

Capitolo secondo. Il lettore corre subito al Capitolo secondo, divorato dalla curiosità di conoscere chi abbia cacciato quel grido. Ma voi, non vi lasciate sedurre: e invece di dargliene la spiegazione, attaccate così: Per la maggiore intelligenza del fatto, che abbiamo preso a raccontare, fa di mestieri tornare un passo indietro. Dopo queste premesse, voi descrivete la Cameretta di una povera fanciulla. È mezzanotte! Maria non trova pace: si volta e si rivolta nel suo letto, come persona che soffre. Psi!... I vetri della finestra si rompono: qualcosa di solido batte sul pavimento: Maria è gelata dalla paura. Si ode una voce che chiama sommessamente: – Maria – e Maria risponde, come rispondono tutte le ragazze, quando son chiamate, e dice tremando: – EH!...

Capitolo terzo. Il lettore vorrebbe sapere il seguito di quell'Eh!, ma voi fate un mezzo giro a destra, e tornate al primo Capitolo. Intanto si cambia scena e siamo in

³⁷⁹ C. Collodi, *Macchiette*, pp. 82-83. Il marchese Colombi è un personaggio della commedia *La Satira e Parini* di Paolo Ferrari (1856): le sue affermazioni sono diventate ai suoi tempi proverbiali. Per la frequenza, nell'opera collodiana, dell'espressione «È un'opinione come un'altra, e la rispetto», cfr. F. Molina Castillo, *Note al testo*, cit., p. 247, nota 79.

³⁸⁰ Cfr. *supra*, nota 149 e p. 466.

un salotto elegante. Un vecchio dalla faccia sinistra, dall'unghie di sparpiero, e dalla veste da camera ricamata in oro, parla con gran calore con un povero giovine, figlio del popolo, dalla camicia grossa, dalle scarpe grosse, e dalle braccia grosse. Il vecchio offre al giovine una borsa piena d'oro, a patto però che egli faccia quanto sta per ordinargli. Il giovine titubando accetta la borsa dell'oro. Il vecchio allora dà un'occhiata all'intorno, e quasi temendo che anche le mura possano ascoltare il suo segreto, si avvicina all'orecchio del giovine, e gli sussurra una misteriosa parola. Il giovine è assalito da un brivido convulso... impallidisce, getta la borsa in terra, e serrando i pugni, grida, come un ossesso: – IH!!!...

Capitolo quarto. Il lettore, come è naturale (perché tutti i lettori sono curiosissimi per istinto) vorrà conoscere questa parola misteriosa: ma voi gli girate nel manico e piantate la scena in un bosco. Ecco un pastore, che suonando la sua zampogna, fa la guardia alle pecorelle. Ad un tratto, il pastore cessa improvvisamente di suonare, si pone in ascolto, ed ode in lontananza un gemito, come di persona che si lamenta. Si dirige a quella parte... scorge una specie di pozzo diroccato, vi si affaccia... e torcendo il viso per un forte orrore esclama: – OH!...

Capitolo quinto. Ma chi v'era in quel pozzo?... domanda subito il paziente: e voi, duro. Così, saltando sempre di palo in frasca, ripigliate il seguito del capitolo secondo, tirandovi dietro il povero lettore che, stringendosi nelle spalle, si contenterà d'esclamare alla fine di ciascun capitolo: – UHM!!!!!!...

In questo modo, il mio onorevole Professore mi provava come quattro e quattro fa otto, che con cinque interiezioni, ossia, con un'Ah! un'Eh! un'Ih! un'Oh! e un'Uh! collocate a tempo, si poteva benissimo mettere insieme un romanzetto sociale, da farsi leggere avidamente dal frontespizio fino all'ultima pagina dell'indice!³⁸¹

Chiaramente si vuole parodiare il *topos* romanzesco della creazione della *suspense* per mezzo di analessi e prolessi. Si allude parodicamente anche alla frequenza, nella narrativa popolare, della fanciulla ingenua e casta, quasi sempre perseguitata o tormentata; mentre il «vecchio dalla faccia sinistra» richiama il notaio Jacques Ferrand del romanzo di Sue.³⁸²

Lo stesso Pagliano, macchietta giornalistica, ritorna, qualche pagina prima nel *Romanzo in vapore*, all'interno della parte dedicata ai teatri fiorentini. Vengono riprese, con qualche variante, le medesime parole utilizzate nel testo giornalistico, ampliando ancora di più la macchietta attraverso un'identica strategia retorica, ossia l'utilizzo del registro eroicomico e dei paragoni iperbolici.

³⁸¹ C. Collodi, *Un romanzo in vapore*, cit., pp. 144-145.

³⁸² In *I misteri di Firenze* Collodi applicherà in maniera scopertamente parodica questi ingredienti della ricetta di Pagliano; questi ritorneranno poi più nascosti ne *Le avventure di Pinocchio*.

L'ultimo caso è quello in cui la fisiologia, nel passaggio dal giornale al libro, assolve praticamente la stessa funzione testuale, il suo statuto non cambia, e neppure cambia la struttura in cui essa si manifesta, e cioè un testo essenzialmente descrittivo – seppur molto condensato – che enuclea i tratti principali del tipo. Succede col Ragazzo, o Birichino di Firenze, ripreso in *Un romanzo in vapore* nel discorso del narratore, nominato tra l'elenco delle particolarità fiorentine:

- Il ragazzo fiorentino e particolarmente il birichino di strada, è un tipo sui generis, che meriterebbe una fisiologia a parte. Svelto, arguto, rompicollo, grazioso, caratterista per movenze e per certe scappatelle originali, il birichino di Firenze rappresenta la parte viva e militante del paese. Peccato che egli si renda spregevolissimo per un turpiloquio continuo e quasi succhiato col latte.³⁸³

Un romanzo in vapore viene pubblicato nel 1857: Collodi quindi ha già scritto la fisiologia del Ragazzo sulla prima serie del «Lampione», ma non ancora *Il Birichino di Firenze* (sul «Fanfulla»), che può essere interpretata – considerata la maggiore completezza rispetto alla prima fisiologia – come la fisiologia auspicata in questo paragrafetto. I tratti caratteristici del tipo della fisiologia del «Fanfulla» coincidono infatti con quelli tracciati brevemente in questo luogo, verranno solo approfonditi in una struttura più lunga. Inoltre, questa fisiologia piace a Collodi al punto da disseminare le sue opere di molti tipi-birichini di strada. Anzi, il ragazzo, poi birichino di Firenze, sembra essere la fisiologia preferita di Lorenzini, l'unica positiva, come abbiamo visto: il suo profilo luminoso gli compare davanti a intermittenza per poi tornare in maniera più decisa per dettargli il ritratto di un birichino meno fisiologico e più 'umano', nonostante coincida paradossalmente con un burattino. La fisiologia funziona in questo caso come uno spunto sempre vivo, un'idea sempre accesa, da rifinire: dal personaggio ipotetico si passa al personaggio complesso, a tutto tondo, non certamente *tipo* stavolta – in tutti sensi – ma capace di crescere, evolversi, stupire. La fisiologia si evolve quindi per definire i contorni di uno degli indimenticabili personaggi della nostra letteratura, Pinocchio.

³⁸³ Ivi, p. 107.

2.3. Il progetto di Occhi e nasi: la fisiologia come principio strutturale

Finora, nel considerare il Collodi in volume abbiamo volutamente escluso la raccolta di testi *Occhi e nasi*, definita da Pancrazi «il più importante dei libri che il Collodi scrisse non destinati ai ragazzi».³⁸⁴ Per Bertacchini, questa raccolta segna nell'autore il passaggio – influenzato dalla frequentazione dei macchiaioli al Caffè Michelangelo, molti dei quali, come Tricca e Signorini,³⁸⁵ erano caricaturisti – da un comico di tipo 'filologico'-linguistico a uno di tipo visivo, «fatto per la suggestione di una fantasia mossa, che tende a ricreare velocemente, un particolare dopo l'altro, l'immagine deformata, grottesca, di una remota e goduta realtà».³⁸⁶ L'astrazione delle prime opere si evolve inoltre verso una maggiore concretezza, un più forte ancoraggio alla realtà, trasferito in profili di personaggi che acquistano anche «un margine di umanità più fondo e segreto».³⁸⁷ Il sottotitolo «ricordi dal vero» – ricorrente anche in altri luoghi collodiani – allude appunto all'osservazione della realtà, punto di partenza per la deformazione caricaturale piegata verso l'assurdo e il paradossale, e che fa guadagnare all'ordinarietà

³⁸⁴ P. Pancrazi, *Tutto Collodi per i piccoli e per i grandi*, Firenze, Le Monnier, 1948, p. 605. La raccolta viene pubblicata nel 1881 presso l'editore Paggi di Firenze; conosce altre due edizioni vivente l'autore, sempre presso Paggi: nel 1881 e nel 1884. Il testo adottato dal Meridiano delle *Opere* – che qui seguiamo – è quello dell'edizione Paggi del 1884.

³⁸⁵ Secondo R. Bertacchini, Collodi e Signorini sono uniti da un «comune spirito paesano, una *verve* illustrativa che è insieme ironica e di costume, un disegnare aguzzo, secondo una malizia aggressiva e minuta che rimane costante nel Signorini, come accento scanzonato e provocatorio che percorre tutta la sua opera, e in Collodi si va assottigliando anche meglio, complicandosi con inserti ora divagatori, ora più semplicemente divertiti [...] ora anche umanamente passionati e nostalgici» (*Collodi narratore*, cit., pp. 116-117). Seguendo il critico, inoltre, Collodi sarebbe influenzato dal clima macchiaiolo per «il gusto vivace, l'ingentilimento variamente arguto e sensibile di una nativa disposizione al grottesco, alla caricatura divertita e insieme deformante» (Ivi, pp. 117-118). Riguardo alla tecnica dei macchiaioli, Collodi si interesserà probabilmente allo «schizzo, al tratteggio di profili di piccole dimensioni, con procedimento veloce e sommario, con lampi di rottura estrosi e tipizzanti, tali da richiamare appunto la nozione di macchia; certe angolosità e slegature che rendono il disegno sempre vivo e piccante; i segni grafici infine gettati netti e scuri a delimitare zone calde e briose di colore» (Ivi, p. 105).

³⁸⁶ Ivi, p. 118.

³⁸⁷ Ivi, p. 123. Bertacchini aggiunge che in questi tipi, «figurette esili quanto al disegno, ancora stilizzate, nelle quali affetto e ironia s'affidano in gran parte alle forme esclamative dell'espressione, ma che pure cominciano ad allinearsi a guisa di commento alle situazioni rideste e benevole del cuore – sarà come vedere Pinocchio dietro un velo di umani tessuti. [...] Dietro lo specchio deformante di una vasta cronaca canzonatoria, che seguita a celebrare i suoi fasti, s'indovinano, se non proprio i segni di un aurorale esame di coscienza, almeno taluni sintomi generosi e fattivi di umana simpatia» (Ivi, p. 125).

dei tipi un alto grado di intensità. Ancora una volta risulta dunque errato parlare di «bozzetti», «in cui i protagonisti, sovente umili o inferiori, appaiono come diluiti nel proprio ambiente, nel paesaggio, fin quasi a diventare elementi, emanazioni stesse della natura. In Collodi abbiamo invece dei tipi fissati a piatto, più simili alle maschere».³⁸⁸ Non a caso Marcheschi associa questa raccolta collodiana a quella di Paul Gavarni *Masques et visages* (1851 sul «Paris», poi in volume nel 1857, presso Paulin et Lechevalier, Paris), «una storia dei costumi contemporanei, una specie di schizzo morale nella potenza della satira, intesa come documento storico di una società in una data epoca». A esse corrisponderanno gli *Occhi e nasi* di Collodi, come parti di maschere, «fisionomie di un'Italia e di una Firenze con lo sguardo rivolto al passato, chiuse nei propri particolarismi, nell'altrettanto meschino orticello di tresche amorose, sete di denaro e maneggi politici o di carriera».³⁸⁹

La maschera allude poi anche al riassunto del personaggio in una posa o stato d'animo, alla stilizzazione deformante che ben si addice allo stile rapido del Lorenzini, in cui anche le descrizioni vengono ridotte a particolari tipizzanti. In questo senso, tale raccolta merita un'attenzione a parte anche ai fini del nostro discorso proprio perché essa risulta interamente fondata sullo schema macchietta-fisiologia e mostra quindi quanto tale schema sia congeniale alla scrittura di Collodi e alla sua «sintonia [...] con il tipo caricaturale», che gli consente di «parcellizzare e isolare» testi già scritti al fine di «abbozzare nuove situazioni e personaggi».³⁹⁰ Quasi tutti i testi contenuti nella raccolta erano infatti già apparsi su giornali o strenne e vengono adesso ripresi e rielaborati dall'autore in una forma più o meno vicina all'originale. Oltre ai testi singoli, sembra importante dunque il progetto, il collegamento di questi testi all'interno di un'unica struttura, fondata appunto sulla proposta di tipi umani e sociali. Questa la premessa dell'autore alla raccolta:

L'ho chiamato così per far intendere che non è una mostra di figurine intere. È piuttosto una piccola raccolta d'occhi e di nasi, toccati in punta di penna, e poi lasciati lì senza finire.

Che il lettore li finisca da sé, e c'è il caso che gli diventino tanti profili e tante caricature.³⁹¹

³⁸⁸ D. Marcheschi, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, cit., p. XLV.

³⁸⁹ Id., *Da Collodi a Collodi*, cit., non numerato.

³⁹⁰ Id., *Note ai testi*, cit., p. 871, nota 17.

³⁹¹ C. Collodi, *Occhi e nasi*, in Id., *Opere*, cit., p. 178.

A unire i testi tra di loro non è più, come in *Macchiette*, un «filo di refe», e quindi qualcosa di debole, esteriore e artificiale;³⁹² ciò che collega i testi adesso consiste proprio nella tecnica preposta all'elaborazione dei tipi: l'autore chiarisce che si tratta di ritratti (come appunto le fisiologie e le macchiette), ma ritratti in qualche modo incompleti, abbozzati, ridotti sineddochicamente a poche linee tracciate velocemente, uno o più attributi («occhi e nasi», come recita il titolo), proprio secondo uno dei principi soggiacenti alla tipizzazione e alla caricatura; e infine fa riferimento al lavoro di cooperazione del lettore per completare il ritratto, che è un altro dei tratti basilari dei meccanismi comici in generale e della caricatura in particolare.

I testi riuniti insieme vogliono offrire dunque degli schizzi caricaturali di tipi umani dell'epoca contemporanea. Si potrebbe pensare a una calata nel contesto fiorentino del progetto enciclopedico de *Les Français peintes par eux-mêmes*, o quantomeno a un'allusione a esso, svolto comunque attraverso le caratteristiche tipiche di Collodi: la descrizione dei tipi viene cioè filtrata dall'occhio dell'autore, tendente al surreale e al paradossale, sempre però penetrante nei confronti di una società che si sta evolvendo. Anche, nonostante dalla premessa ci aspetteremmo un'omogeneità nella struttura dei testi, questi sono invece caratterizzati da una forte varietà strutturale: si va dalla fisiologia descrittiva più standard alla narrazione, passando per l'immane scena-dialogo o per il racconto fisiologico autodiegetico. La volontà tipizzante e fisiologica, oltre che dal titolo della raccolta, è deducibile dai titoli dei singoli testi, spesso consistenti in un articolo (determinativo o indeterminativo) seguito dalla categoria che si vuole descrivere (al singolare o al plurale). L'articolo determinativo preannuncia un personaggio maggiormente vicino alla fisiologia, quello indeterminativo un personaggio più vicino alla macchietta e più tendente alla struttura narrativa. Vediamo più in dettaglio le caratteristiche dei diversi testi.

Un primo gruppo di testi (*Il ragazzo di strada, Giornali e giornalisti, Sangue italiano, Il giurato, Scampolino, L'onorevole Cenè Tanti*) consiste in riprese di

³⁹² Nella *Storia di questo volume*, premessa a *Macchiette* (cit., p. 40), così Collodi raccontava la nascita del libro: «Erano un centinaio di foglietti, tutti sparpagliati qua e là, come se il vento ci si fosse baloccato. / Un bel giorno, tanto per non star lì colle mani in mano, mi saltò l'estro di raccogliarli, di numerarli e di cucirli insieme. / Quando li ebbi cuciti, m'accorsi che avevo fatto un libro. / Moltissimi libri, in giornata, si fanno così: vale a dire, si pigliano dei fogli scritti, stampati o scarabocchiati pur che sia, si numerano uno dopo l'altro come vengono vengono, e se non vogliono stare uniti e d'accordo fra loro, allora con un filo di refe si cuciono insieme: e il libro è fatto».

fisiologie o macchiette giornalistiche: la rielaborazione prevede riusi di interi passi, con aggiunte e soppressioni di pezzi, sostituzioni sinonimiche, modifiche nella *dispositio*, lavoro sulla punteggiatura. Di solito la rielaborazione rafforza l'effetto umoristico e moltiplica le trovate originali, ma la struttura e il senso generali del testo di partenza vengono mantenuti.

Tra questi testi, *Il ragazzo di strada* – che riprende il motivo della fisiologia del «Lampione» *Il Ragazzo*, poi elaborata più compiutamente ne *Il Birichino di Firenze*, apparso sul «Fanfulla» –³⁹³ è il testo più ricco in aggiunte.³⁹⁴ Vediamo ad esempio la parte iniziale, rielaborata a causa del cambiamento della definizione del tipo nel tempo, giustificando così la diversità del titolo:

Una volta si chiamava birichino o sbarazzino.

Oggi questi due nomi sono ringentiliti. Oggi si trovano dei birichini, che hanno la giacchettina quasi nuova e le mani quasi pulite: oggi s'incontrano degli sbarazzini, che possono perdere il fazzoletto di tasca, ma rispettano il fazzoletto nelle tasche degli altri.

Il ragazzo di strada non ha più che veder nulla con loro.

È una tinta più forte, un tipo più canaglia, uno scolare che bazzica unicamente la R. Scuola della Corte d'Assise.

Qual è il suo nome? Non lo sa: o non l'ebbe mai, o se l'è dimenticato. Tutti i suoi compagni lo chiamano con un soprannome, e lui si volta subito e risponde:

- Come vi chiamate? – gli domanda qualche volta il Pretore.
- Centopelle...
- Codesto è un soprannome.
- Nossignore! Questo è il mio nome; ma il mio babbo, quando pativa di tenerezze, mi chiamava anche col soprannome di Pietrino.³⁹⁵

Si aggiungono, poi, variando maggiormente la struttura, dei dialoghi esemplificativi di tratti tipici oppure il racconto autodiegetico in stile picaresco delle memorie del tipo, il cui effetto comico risulta garantito dalla prospettiva stranianti e rovesciata. Il ragazzo di strada si mostra così anche un abile oratore:

³⁹³ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II. Come informa D. Marcheschi in *Note ai testi* (cit., p. 867, nota 2), il testo rappresenta un *collage* di articoli pubblicati negli anni precedenti: *Ciarle fiorentine* e *Discorsi della notte* («Fanfulla», 13 novembre 1875 e 2-3 novembre 1879); *L'istruzione obbligatoria* e *Una lettera al Guardasigilli* («La Vedetta. Gazzetta del Popolo», 20 dicembre 1876 e 28 gennaio 1878).

³⁹⁴ Per R. Bertacchini il testo, oltre lo schema filologico-caricaturale, acquista in spiritualità, in «umanità partecipata» nei «cenni dolenti e comprensivi della miseria di un ragazzo orfano e solo» (*Collodi narratore*, cit., p. 124).

³⁹⁵ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 179.

Due pronomi possessivi hanno sempre tiranneggiato l'umanità: il Mio, e il Tuo. Padrona l'umanità di farsi tiranneggiare, ma il ragazzo di strada guarda in faccia questi due possessivi e ride di pietà, come se fossero due pregiudizi. D'altra parte, la roba sua, da che è al mondo, non l'ha mai conosciuta, e la roba degli altri ha sempre sentito dire che bisogna rispettarla in un solo caso, quando, cioè, non sia possibile di appropriarsela con disinvoltura e senza dare scandalo alle guardie di Pubblica Sicurezza.

Saldo in questi principj di libero scambio, ogni volta che gli capita la palla al balzo, allunga la mano e s'ingegna: ma non è un ladro volgare: è piuttosto un dilettante che promette bene! Tanto è vero che, quando racconta le sue prime prodezze, le racconta con un candore e con una naturalezza da innamorare:

- Sai, Stomachino, dove sono andato l'altro giorno? Sono andato a Pisa.
- E i quattrini per il viaggio chi te li ha dati?
- La fu una combinazione. Giravo in piazza del Duomo, per trovare un fiammifero da accendere la pipa, e invece trovai un portafoglio con dentro cinquanta lire.
- E dove lo trovasti?
- Nella tasca di un Reverendo che leggeva il giornale. Anzi, nel tirar fuori il portafoglio, venne via anche il fazzoletto di seta, ma quella la fu una disgrazia. Guarda che bel fazzoletto!
- O perché non lo vendi?
- Venderlo? Mi vergognerei! Lo voglio serbare più che posso, non foss'altro per avere una memoria di quel degno sacerdote. Credilo, Stomachino, se tutti i preti fossero a quel modo le cose d'Italia le anderebbero meglio!...³⁹⁶

Interrogato a quattr'occhi e in un momento di libero sfogo, il ragazzo di strada è capacissimo di raccontare le avventure della sua vita con parole che parrebbero umoristiche, se non fossero pronunziate con tutta la serietà di un biografo sincero.

- Mio padre e io (comincia per esempio a dire) siamo tutti una famiglia di martiri, ossia di quegli infelici condannati finché campano a essere perseguitati dall'infame destino e dai reali carabinieri.

«Mio padre, un uomo innocente come l'acqua, ma astratto fin che ce n'entra, una sera andando a casa credette mettere la chiave nell'uscio di casa sua, e invece era la casa d'un altro. La chiave di santa ragione non voleva aprire, motivo per cui mio padre, che aveva freddo a star fuori, si messe le mani in tasca e per fortuna ci trovò un grimaldello... la cosa più naturale del mondo, ne conviene? Qual è quel galantuomo e quella persona prudente che esce la mattina di casa, senza la precauzione di mettersi in tasca un grimaldello e una boccetta d'arnica per tutte le disgrazie che possono avvenire? Il grimaldello, com'è naturale, fece subito il suo dovere, e mio padre, sempre distratto, credendo di essere entrato in casa sua, accese un fiammifero e cominciò a girare per le stanze. Quand'ecco che inciampa per fortuna in un astuccio di posate d'argento. Fu allora che si accorse dello sbaglio, per cui in fretta e in furia riprese la scatola dei fiammiferi che aveva lasciato sulla tavola, se la messe

³⁹⁶ Ivi, p. 182-183.

sotto il pastrano e venne via. Ma appena fu nella strada incontrò i soliti questurini, che gli domandarono – «Dove andate?» – e lui «vado a casa» – e loro – «Che cos'avete costì sotto il pastrano?» – e lui «una scatola di fiammiferi» – e loro – «vediamola!...». Si figurì come rimase il mio povero babbo, quando si accorse di aver preso per isbaglio l'astuccio delle posate, invece della scatola dei fiammiferi! Uno sbaglio può accadere a tutti, ne conviene? Ma il tribunale non volle intendere la ragione e condannò quell'innocente a tre anni di casa di forza. Lo vuol credere? il crepacuore e la disperazione del mio babbo fu così forte, che non potendo sopravvivere a tanta vergogna, fuggì di prigione e non s'è fatto più rivedere. –

– Io poi (seguita a dire) fui vittima di un'altra disgrazia. Un giorno correvo a gambe per la strada e, nel correre, volle il maledettissimo destino che un bottone della mia giacchetta si attaccasse alla catena d'oro d'un signore, che passava per la via. Io senza avvedermene seguitavo a correre, e dietro a me correva la catena d'oro, e dietro alla catena d'oro si messe a correre anche l'orologio. Lei sa come son fatti gli orologi: quando cominciano a correre non si fermano più! Allora fui menato dinanzi ai giudici, laddoveché raccontai ingenuamente la storia del bottone: ma i giudici, tutta gente di buonumore, si messero a ridere e mi condannarono a quarantacinque giorni d'inferriata. E fosse stata almeno l'ultima! Dopo quella prepotenza, ne ho dovute inghiottire in pochi anni altre diciotto. Loro le chiamano recidive, ma io le chiamo prepotenze perché privano il libero cittadino del più prezioso de' suoi diritti, che è quello di non andare in prigione.³⁹⁷

Si noti ancora una volta l'uso dei soprannomi 'parlanti', in questo caso Centopelle e Stomachino, il secondo da intendere naturalmente in senso antifra-stico.³⁹⁸

Giornali e giornalisti riprende, con tagli, aggiunte e variazioni, *Il Giornalista. Fisiologia in punta di penna*.³⁹⁹ Rispetto alla versione originaria del testo, nell'incipit viene trasformata la struttura della classificazione dei diversi tipi di giornali, mediante l'inserzione di questa in un botta e risposta pseudocatechistico

³⁹⁷ Ivi, pp. 185-187.

³⁹⁸ Scrive P. Fanfani (*Vocabolario dell'uso toscano*, cit.) su Centopelle: «è il ventricolo degli animali ruminanti, e così lo chiamano i macellai, e così pure i chiodajoli di Pistoja, che vogliono mangiarlo cotto nell'acqua», e su Stomachino: «dicesi di persona leziosa, a cui nulla faccia appetito, e per ogni piccola cagione dia segno d'alterazione di stomaco».

³⁹⁹ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, *passim*. Nel testo confluiscono anche spunti di altri articoli collodiani, come *Caricature politiche*. *L'Amico di tutti*, «Gazzetta del popolo», 18 novembre 1865; *Un uomo che si farà!...*, «La Vedetta. Gazzetta del Popolo», 15 agosto 1877; *La posta di Fanfulla*, «Fanfulla», 1 agosto 1870; *Gli amici del giornale*, «Il Novelliere», 4 ottobre 1877. Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 879, nota 45.

con una piccola aggiunta finale. Ecco poi le aggiunte – che completano la ‘fenomenologia del mondo dei giornali’ – sull’arrivo della posta e delle lettere. Da notare, nella parte sugli pseudonimi, l’accumulo dei paragoni in senso eroicomico e i giochi di parole:

L’arrivo della posta – Il momento più solenne nella vita quotidiana del giornalista, è l’arrivo della posta.

In quel momento la sua tavola si allaga di lettere e di giornali, da doversi spogliare. La frase «spogliare i giornali» deriva da quell’altra frase più antica che dice «spogliare i passeggiatori» e significa saccheggiare un foglio politico, per portargli via le notizie più fresche e gli articoli più appetitosi. Quando si ripubblicano queste notizie e questi articoli, usa qualche volta di citare il nome del giornale svaligiato: e qualche volta no.

Nel secondo caso, i giornali che si trovano svaligiati, senza nemmeno la magra consolazione di veder citato il loro nome, mandano acutissime grida di dolore: ma i loro lamenti nella gran famiglia giornalistica destano quello stesso senso d’ilarità e di compassione, che farebbero i lamenti di un povero diavolo di collegiale, che incocciasse sul serio, incontrando la ballerina rivestita e foraggiata da lui, a braccetto per la strada con un altro!

Dopo lo spoglio dei giornali, tocca quello delle lettere.

Fra le tante lettere ve ne hanno alcune che racchiudono un vaglia, e queste sono le migliori. Il giornalista non si picca di avere un gusto letterario squisitissimo, e confessa candidamente che le lettere con vaglia postale le preferisce alle lettere di Cicerone e di Annibal Caro.

Vengono poi le lettere anonime, sempre spregevoli, e che il vero giornalista non legge mai, perché sa, su per giù, quello che dicono. [...]

Fra le lettere anonime, figurano tutte quelle firmate con qualche Pseudonimo. Nel carteggio epistolare, il Pseudonimo rappresenta il coraggio della paura: è il pudore della libidine, è il ti vedo e il non ti vedo della vergognosa dipinta nel Camposanto di Pisa. I Pseudonimi possono chiamarsi gli eroi della prudenza: avrebbero da dire molte verità acerbe, dure, pungenti, ma vorrebbero che qualche giornalista compiacente mostrasse il viso per loro, e se ne facesse responsabile. I Pseudonimi finiscono sempre le loro lettere protestando che, se si nascondono hanno però il coraggio della propria opinione, e sarà vero: peccato, che non abbiano nessuna opinione del proprio coraggio.

Vengono da ultimo le lettere dei corrispondenti ordinarij e straordinarij: poi quelle degli amici, che dicono al giornalista «coraggio e avanti!» poi quelle degli invidiosi, che gridano «faresti meglio a smettere» poi quelle dei soliti lettori assidui, che hanno sempre da lamentarsi del Municipio, che dorme il sonno di Parisina (com’è noto, Parisina dormiva e chiacchierava), del Governo che non governa, dei Tranvai perché corrono troppo, dei portalettere perché corrono poco, dei borsajuoli perché fanno il loro dovere, e delle guardie di questura perché non lo fanno.

Il giornalista, com'è naturale, non può accogliere nel suo foglio, tutta quella valanga di epistole inedite, che gli casca addosso ogni mattina. Allora che fa? Sceglie il fior fiore e il resto lo condanna all'oblio, cacciandolo in quella panierina senza fondo, dove gli agenti delle tasse mettono a purgare i Ricorsi contro la Ricchezza Mobile e la tassa sui fabbricati.⁴⁰⁰

Nel caso di *Sangue italiano* vengono ibridate due fisiologie – di cui, tra l'altro, nel capitolo dedicato alle fisiologie collodiane, avevamo già osservato la vicinanza – ossia *Un tipo comune* e *L'Elettore in Italia*.⁴⁰¹ Il testo della prima fisiologia viene riportato pressoché intatto e al suo interno viene inserita una rielaborazione della seconda fisiologia. Il profilo è quello dell'opportunista ipocrita e colpevolmente passivo, senza ideali. Questo il passo che integra i due profili, in cui viene riassunto discorsivamente il tratto che la seconda fisiologia giornalistica esibiva attraverso la scena-dialogo:

È stato sempre partigiano fanatico del suffragio universale; ma viceversa poi, ogni volta che c'è da eleggere il deputato del suo collegio, si astiene scrupolosamente dal dare il voto; e se il giorno dell'elezione piove, rimane a letto.

Il vero elettore italiano, dice lui quando piove, non esce di casa e manda all'urna l'ombrello. È l'unica ricetta per conciliare l'esercizio dei diritti politici colla paura delle infreddature e dei mal di petto.

Guai, se la vigilia dell'elezione non gli hanno portato la scheda a casa! Urla, strepita e minaccia di fare uno scandalo su tutti i giornali. Però la mattina dopo, svegliandosi, spera sempre di trovare qualche buona ragione meteorologica per non andare all'urna, e domanda alla cameriera:

- Piove?
- Nossignore.
- Tira vento?
- Nemmeno.
- È molto freddo?
- È una giornata di paradiso.
- Maledetto il Novembre e la sua smania di far da Aprile! –

Quindi salta il letto tutto stizzito, si veste in quattro e quattr'otto, e preso il soprabito ovattato il cappello e il bastone, dice alla cameriera:

- Dov'è la scheda?

⁴⁰⁰ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 225-227. La «vergognosa dipinta nel Camposanto di Pisa» è un riferimento all'affresco di Benozzo Gozzoli in cui una povera «guarda attraverso le dita divaricate della mano con cui si copre il volto» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 880, nota 49); mentre *Parisina* (1833) è un'opera lirica di Gaetano Donizetti, in cui la protagonista parla nel sonno.

⁴⁰¹ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, *passim*.

- Quale scheda?
 - Quella del deputato.
 - Ieri, quando la portarono, la posai sul suo scrittoio.
 - Sullo scrittoio non c'è più. Cercatela! –
- La cameriera esce, e poco dopo ritorna colla scheda in mano:
- Ecco la scheda.
 - Vi potevate risparmiare la fatica di trovarla.
 - Lei mi ha detto che la cercassi!
 - Vi ho detto cercatela, ma non vi ho detto trovatela, imbecille! Tornerò alla solit'ora.
 - Che cosa vuole da pranzo?
 - (*arrabbiatissimo*) Un deputato arrosto.
 - Semplice o guarnito?
 - Con un contorno di patate e di moccoli ereticali.⁴⁰²

Come si vede, il senso resta il medesimo (il bersaglio è sempre l'astensionismo elettorale),⁴⁰³ ma il testo viene totalmente rielaborato in un botta e risposta paradossale con la cameriera che esaspera il tratto tipico della fisiologia.

Scampolino, Il giurato e L'onorevole Cenè Tanti riprendono in maniera quasi del tutto fedele i testi originali, eccetto per qualche piccola soppressione e leggere variazioni sinonimiche sul finale nel primo e nel secondo testo; una variazione sul finale e il cambio del discorso per l'elezione nel secondo, più lungo e con maggiori riferimenti alla politica del tempo:

«Elettori?

«Io mi presento a voi per dirvi francamente: non mi eleggete.

«Eleggendomi, sarebbe lo stesso che costringermi ad accettare. Non potrei rifiutare questo sacrificio al mio paese. E all'Amministrazione delle strade ferrate del Regno. «Voi, lo so, cercate per vostro rappresentante una persona onesta. In questo caso c'è poco da scegliere: gli onesti in Italia non siamo che due: io e un altro, di cui non ricordo il nome.

«Se finora non mi sono presentato come candidato del mio collegio, l'ho fatto per una malintesa modestia. La modestia, pur troppo, è una tara che gli uomini di spirito fanno a sé medesimi, e il Vangelo ha ragione là dove dice: – beati i poveri di spirito che avranno il regno dei cieli, ma non saranno mai deputati sulla terra.

«Ricordatevi, elettori, che l'Italia ha bisogno di uomini seri: – e io non rido mai.

«I miei principii li conoscete.

⁴⁰² C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 238-239.

⁴⁰³ Collodi si occupa dell'argomento anche in *Tutti fratelli, gl'Italiani!...* («Fanfulla», 22 giugno 1875). Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., 883, nota 57.

«Ho succhiato col latte la monarchia costituzionale: ma il colpo di stato non mi spaventa e guardo la Repubblica con l'occhio sereno del filosofo, che non soffre di pregiudizi né di convinzioni ostinate.

«Nemico delle piccole chiesuole, ammiro i grandi uomini politici d'ogni partito. Il Depretis non lo capisco, ma lo venero: l'ignoto mi ha sempre destato un senso di profondo rispetto.

«Elettori! Scegliendo me a vostro deputato, farete il bene del paese e provvederete ai vitali interessi del collegio.

Cenè Tanti». ⁴⁰⁴

In *Scampolino* e in *Il giurato* – che riprendono i testi *Alla greppia dello Stato* e *Il catechismo del Giurato* – ⁴⁰⁵ vengono modificati anche i titoli, totalmente piegati ora allo scopo 'fisiologico-macchiettistico' del volume.

Altri testi (*L'amico del quieto vivere*, *Il contribuente*) rielaborano spunti e motivi cari all'autore e già trattati o abbozzati sui giornali. Per ciò che concerne il testo de *L'amico del quieto vivere*, esso rielabora un motivo molto caro a Collodi, quello della neutralità portata a livelli estremi per difendere la propria personale e meschina dimensione. Il testo completa in questo senso il ritratto fornito da *Sangue italiano* «di un borghese che contribuisce a formare una classe provinciale, pavida e meschina, incapace di assumere responsabilità civili ed interessata al proprio esclusivo "particolare"». ⁴⁰⁶ All'inizio la descrizione tautologica – che ribadisce ancora una volta la distanza di Collodi dagli schemi del naturalismo e del bozzettismo toscano – viene impiegata per meglio sottolineare il segno particolare del tipo, caricaturisticamente ingrandito:

È un uomo come tutti gli altri.

Ha la solita età, la solita statura, gli occhi soliti, la solita bocca, i capelli del solito colore.

Un solo segno particolare: vuol trovarsi d'accordo con tutti e non compromettersi con nessuno.

Da scapolo aveva nome Tito Livio; ma poi si ammogliò, e dopo due anni di matrimonio i suoi concittadini, adunatisi per urgenza, gli cambiarono il nome di Tito Livio in quello di Cornelio Tacito, e così fu accomodata ogni cosa. ⁴⁰⁷

⁴⁰⁴ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 356-357.

⁴⁰⁵ Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, *passim*. Sulla ricorrenza del nome Scampolino nell'opera collodiana, cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 892, nota 75.

⁴⁰⁶ Ivi, p. 890, nota 73.

⁴⁰⁷ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 266.

Il soprannome «Cornelio Tacito» – con una trovata che già avevamo visto in atto per Gastone Della Bruna in *I misteri di Firenze* –⁴⁰⁸ allude comicamente alla condizione, anch'essa tipica, di marito tradito e silente/consenziente. Il tratto tipizzante costringe il nostro Cornelio a evitare di esprimere opinioni proprio per non compromettersi, sfruttando un formulario di frasi che non dicono nulla, fondate come sono sull'elusione e il fraintendimento volontario. Ecco dunque la tipica casistica 'fisiologica', che riprende, con piccole variazioni, quella inserita nella fisiologia giornalistica incentrata sullo stesso tipo, *L'amico di tutti*... In essa si inserisce altresì il gioco delle interiezioni che Collodi aveva già sperimentato per le fisiologie del «Lampione» *Il Gaudente* e *L'uomo che non si compromette*,⁴⁰⁹ rappresentanti infatti l'anticipazione dell'*Amico del quieto vivere*:

Cornelio ha paura dei litigi e delle questioni, come le persone sudate hanno paura delle correnti d'aria.

Se qualcuno, nella folla, gli pesta un piede, o, senza volerlo, gli dà una gomitata nello stomaco, Cornelio si volta subito e dice tutto mortificato:

– «Scusi tanto, per carità: le ho fatto male?».

Ogni volta che egli ha da fare con persone, delle quali non conosce a fondo l'umore politico o religioso, il suo primo espediente è quello di ricorrere alle cinque vocali. Per esempio:

– Ha veduto, signor Cornelio, i giornali di stamani?

Cornelio – Mi pare, ma, non oserei giurarlo.

– C'è una notizia molto brutta!

Cornelio – Ah!... (*sull'aria dello sbadiglio*).

– Si dice nientemeno che il direttore di un giornale cattolico sia scappato per aver convertito alla fede la nipote di un parroco.

Cornelio – Eh!... (*soffiandosi il naso con enfasi*).

– E questo giornalista è un prete!

Cornelio – Ih!...

– Che ci crede lei?

Cornelio – Oh!...

– Sarebbe uno scandalo!

Cornelio – Uh! –

E così, con queste cinque vocali foderate di un'acca e di un punto ammirativo e modulate in vario modo e con varia intonazione, Cornelio si tira fuori dal pericolo di una imboscata.

Anche in arte, anche in letteratura, anche in ragionamenti accademici, Cornelio serba sempre lo stesso metro e se ne trova bene.

⁴⁰⁸ Cfr. *supra*, pp. 523-524.

⁴⁰⁹ Cfr. *supra*, Parte Seconda, nota 149 e p. 466.

Oggi, per dirne una, c'è una questione vivacissima sul merito di un quadro. Chi lo mette alle stelle chi alle stalle.

– E lei, signor Cornelio, che cosa ne pensa di quel quadro?

Cornelio – A proposito di quadri, vorrei sapere perchè si chiamino quadri anche quando sono tondi o bislungi.

– È stato al teatro! Le piace la musica dell'Opera nuova?

Cornelio – Non la temo!

[...]

– Ha saputo, signor Cornelio, le voci che corrono?

– Lasciamole correre; alla fine si fermeranno.

– Il conte Dagrifoglio avrebbe tentato di uccidersi.

Cornelio – Ah! se il suicidio non fosse una viltà!... (sull'aria dell'*Ah! «se tu dormi svegliati»*). Disgraziatamente io sono un uomo di coraggio, e se domani mi bruciassi il cervello, me ne vergognerei per tutta la vita!

– E i motivi di questo tentato suicidio li conosce?

Cornelio – Senza *motivi*, diceva il gran Rossini, la musica sarebbe un trattato d'Algebra cadenzata.

– Ma lasciamo questi argomenti malinconici e parliamo un po' di politica interna; che cosa c'è di nuovo?

Cornelio – Ho sentito dire che i Fiorentini hanno cacciato il Duca d'Atene.

– La notizia è un po' vecchia. Vorrei qualche cosa di più recente. Che cosa dice lei di questa ricomparsa dell'oro sulle nostre piazze?

Cornelio – Io dico che l'oro è un metallo, e mi par d'aver detto anche troppo! A buon intenditor poche parole!...

– Non ci facciamo illusioni! L'oro verrà: ma dopo qualche mese ritornerà di dove è venuto: lo crede lei?

Cornelio – Si può sempre tornare in quei luoghi, dove non si son fatte cattive azioni!

– Scusi, signor Cornelio: ma qui si scherza o si parla sul serio?

– Per me è indifferente; io duro la stessa fatica. —⁴¹⁰

Notiamo gli a parte che intensificano l'effetto caricaturale del gioco sulle interiezioni, e il tipico umorismo collodiano sulla lettera che caratterizza il frasario del personaggio, influenzato anche dal gioco degli equivoci della Commedia dell'Arte.

⁴¹⁰ Ivi, pp. 266-268. Nel testo, la cacciata del Duca d'Atene è un riferimento a quando i fiorentini, il 3 agosto 1343, cacciarono il loro Capitano Generale della Guerra, poi Signore a vita, Gualtieri VI di Brienne. L'episodio verrà ritratto in un quadro di Stefano Ussi, molto discusso ed elogiato da Collodi (cfr. *Appendice artistica*, «La Nazione», 1 aprile 1860). Il testo allude anche al corso forzoso e alla sua abolizione nel 1881, da parte del Ministro delle Finanze Agostino Magliani. Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., pp. 891-892, nota 74.

Il contribuente unisce la storia dei reclami di un contribuente – con il nome, sempre generalizzante, di Eleazzaro Diotifrughi – presente nell’articolo *Un’insersione a pagamento*⁴¹¹ e alcuni spunti dall’articolo *Un uomo che si farà!...*⁴¹² Come per *Il giurato*, il titolo con articolo determinativo dichiara lo scopo fisiologizzante. Il testo presenta una struttura che finora non avevamo ancora incontrato: una sorta di biografia autodiegetica con sviluppo narrativo, anche se l’articolo determinativo del titolo fa pensare che la storia vada letta come una ‘storia dei tanti’ colpiti dal fiscalismo eccessivo dell’Italia postunitaria. Notiamo il nome generalizzante, la definizione tautologica e la parodia della storia naturale con animalizzazione applicata agli agenti atti alla riscossione delle tasse, i quali coincidono in realtà con i veri oggetti del meccanismo fisiologico caricaturizzante:

Io mi chiamo Serafino Faccialei; età quella che hanno tutti; scapolo senza figli; temperamento linfatico-elettorale, con scrutinio di lista; di professione contribuente. [...]

Fra loro, anche i più fieri, i più indomiti, i più selvaggi finiscono prima o poi, coll’addomesticarsi. Prova ne sia il terribile Orso italiano, chiamato dai nostri Naturalisti col soprannome di *Agente delle tasse*, forse perchè non venga fatto di scambiare coll’Orso bruno delle Alpi, o coll’Orso bianco dei mari polari.

Di questo carnivoro che, pochi anni addietro, era affatto sconosciuto nella Fauna d’Italia, io posso darvene qualche cenno elementare; perchè io sono un Semplicista, vale a dire che tengo aperta una piccola rivendita di erbe medicinali, di radici e di mignatte: e queste, se capita il bisogno, mi faccio un dovere di applicarle anche al domicilio, usando, s’intende bene, tutti i riguardi dovuti ai tre sessi, mascolino, femminino ed ecclesiastico.⁴¹³

Nell’articolo *Un uomo che si farà!...* – in forma di dialogo tra un giornalista e un aspirante giornalista – anche il contribuente subiva un’animalizzazione, mentre il processo metamorfizzante applicato all’agente delle tasse non risultava mediato dall’animalizzazione. Lo osserviamo nel seguente passo:

Buffon li chiama contribuenti, e li definisce così: animali quasi selvatici: ma presi da giovani, si addomesticano facilmente e imparano a fare diversi giuochi: anche a pagare. Hanno due gambe e una testa sola (per potersela grattare), il ventre stretto e la pazienza larga. Sono appunto questi bipedi che tirano il carro dello Stato... e qualche volta s’impunterebbero e non vorrebbero andare avanti, ma per fortuna c’è a cassetta un cocchiere chiamato per soprannome *Esattore delle tasse*, il quale con

⁴¹¹ «La Vedetta. Gazzetta del popolo», 22 febbraio 1878.

⁴¹² «La Vedetta. Gazzetta del popolo», 15 agosto 1877.

⁴¹³ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 350.

un frustone lungo lungo affibbia all'animale recalcitrante certi pizzicotti da portargli via il pelo..... e qualche volta anche il letto di camera.

Tornando al testo di *Occhi e nasi*, il personaggio di Serafino ci presenta, attraverso una scena dialogica, il cambiamento solo apparente della 'specie animale' degli agenti delle tasse dopo le circolari ministeriali di Depretis.⁴¹⁴ Continua l'animalizzazione attraverso la parodia della scienza naturale, a cui si aggiunge l'accumulo di trasformazioni surreali («Era diventato una pasta di zucchero, un uovo filato, un budino ripieno di complimenti e di buone maniere») e il paradossale scambio di battute che enfatizza la metamorfosi del tipo:

Accadde intanto che, pochi mesi dopo, vennero fuori le circolari Depretine, quelle circolari veramente miracolose che ebbero la virtù, dall'oggi al domani, di addomesticare e rendere più miti e più ragionevoli tutti gli orsi e gli orsacchiotti della finanza governativa.

Io non potevo rassegnarmi a credere in questa metamorfosi più mitologica delle Metamorfosi d'Ovidio: nondimeno, fatto un animo risoluto, tornai daccapo dall'agente delle tasse (per chiamarlo, al solito, come lo chiamano i nostri professori di Storia Naturale).

Dio di misericordia! Quanto lo trovai cambiato da quello d'una volta! Non si riconosceva più. Era diventato una pasta di zucchero, un uovo filato, un budino ripieno di complimenti e di buone maniere.

Appena seppa dall'usciera che nell'anticamera c'era un povero contribuente che voleva presentargli un ricorso, venne tutto garbato sulla porta della stanza e con un sorriso amabilissimo mi disse:

- Passi, la prego.
- Grazie.
- Si accomodi. Metta pure il suo cappello in capo.
- Mille grazie, non sono avvezzo.
- Come sta la sua signora?
- L'avverto che sono scapolo.
- Non importa. E i suoi bambini stanno bene?
- Non ne ho dei bambini.
- Non importa: ne potrebbe avere: è così bello, così giovine, così vegeto: posso offrirle qualche cosa?
- Mille grazie.
- Un bicchier d'acqua.... senza zucchero?
- Non ho sete.

⁴¹⁴ «Nonostante Depretis attuasse fra il 1876 e il 1882 alcune riforme importanti (istruzione elementare obbligatoria, abolizione della tassa sul macinato, riforma elettorale), il sistema delle tasse continuava ad essere gravoso» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 914, nota 119).

- Vuoi farmi il regalo di venire oggi a mangiare una zuppa da me?
- Accetterò, per non passare da scortese.
- Per l'appunto oggi ho di già pranzato. Ma, sarà per un'altra volta. Me lo promette, non è vero?
- Glielo prometto.
- Mi dia la sua parola.
- Eccole la mia parola.
- E ora vorrebbe dirmi in che cosa posso servirla?
- Mi sbrigo in due parole. Io son tornato da lei per ottenere, ai termini di giustizia, una diminuzione di tassa....
- Volentieri, volentierissimo, con tutto il piacere, con tutta l'anima.... se potessi ma disgraziatamente non posso: proprio non posso. Mi chiedo qualunque altra cosa e son qui per contentarla. Vuole un bicchiere del mio sangue?
- Grazie, non ne prenderei. Prenderei piuttosto che ella si persuadesse che io sono stato tassato in un modo ingiusto, enorme, intollerabile!...
- Non aggiunga altro, per carità! Lei non può figurarsi come i suoi giusti lamenti mi straziano le viscere!... come mi fanno sanguinare il cuore!... Se vuole, possiamo piangere insieme! Ecco tutto quel più che posso fare per lei. Ma io mi avvedo che lei ha fretta e vuol andarsene. Dunque stia bene: mille e mille cose alla sua signora, un bacio ai bimbi, e si ricordi di quella zuppa!... –

E così dicendo, mi messe fuori della porta con una grazia e una compitezza da innamorare.

Da quel tempo in poi, bisogna confessarlo altamente a onore del vero, il nostro sistema tributario è raddolcito di molto, e l'orso italiano si è fatto agevole come una tortora e festoso e garbato come un canino terriero. Oggi di veramente duro e sgarbato non c'è rimasto che una cosa sola: le tasse! Ma questo è un accessorio da nulla, e i contribuenti un po' ragionevoli se ne mostrano contentissimi come tante pasque. Non volete crederlo?... Interrogateli, e poi ci ripareremo!...⁴¹⁵

Oltre ai testi fisiologico-macchiettistici variamente ripresi da giornali e strenne, sono poi presenti nella raccolta una serie di raccontini (molti dei quali rappresentano rielaborazioni di episodi della commedia collodiana, poi racconto, *I ragazzi grandi*)⁴¹⁶ che al loro interno mostrano personaggi più vicini alla macchietta che alla fisiologia o che forniscono ritratti di gruppo, o meglio una 'fenomenologia', un ritratto delle interazioni tipiche della società di cui Collodi si fa osservatore. Si tratta di: *Un cavaliere del secolo XIX*, *Un filosofo in erba*, *Un*

⁴¹⁵ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 352-354.

⁴¹⁶ Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 871, nota 17; p. 874, nota 26; p. 895, nota 78. Anche il materiale teatrale di Collodi, quindi, come i testi giornalistici, è soggetto a riuso e rifunzionalizzazione da parte dell'autore. Marcheschi nota che una fonte per questo testo potrebbe essere il *Dialogo di Tristano e di un amico* di Leopardi (Ibidem).

uomo serio, Le persone prudenti, Le commedie immorali, Gl'inconsolabili, Autori e comici. Anche in questi casi, tuttavia, la macchietta risulta molto vicina alla fisiologia per la funzione generalizzante (quasi una sorta di *exemplum*) che si trova ad assumere la storia, uno specchio – deformato al fine di far risaltare meglio l'evidenza – per quei tanti che soffrono delle stesse manie. I nomi allora sono spesso un pretesto: l'ancoraggio al particolare si mostra troppo debole rispetto al senso generalizzante della storia. Spesso poi i titoli di questo gruppo di testi vanno intesi in senso antifrastico: servono per smascherare il tipo e mostrare la palese contraddizione tra ciò che dice e ciò che sente, o tra ciò che dice e ciò che fa. Vediamo tali testi più nel particolare.

Un cavaliere del secolo XIX ha per protagonista Bruto Tanaglia, di cui nell'incipit si fornisce un ritratto:

Aspettò con rassegnazione fino al 1880: ma poi gli scappò la pazienza, e cominciò a dire a tutti che lui di gingilli cavallereschi non voleva saperne, e che aveva sempre pregato Dio perchè, in mezzo a tante miserie umane, gli avesse almeno risparmiata l'umiliazione di vedersi fatto cavaliere.

E Dio parve disposto a contentarlo.

Passarono, difatti, dal 1859 in poi, centotrenta o centoquaranta ministeri (è difficile contarli tutti per bene), e fra questi ministeri non ve ne fu uno solo, che si ricordasse di Bruto Tanaglia, fabbricante di tessuti di canapa a Borgunto, Sotto-Prefettura rurale e capoluogo di circondario.⁴¹⁷

Il personaggio sembrerebbe quindi non 'fisiologico' perché particolarizzato, con un nome e cognome e un mestiere precisi. Egli viene tipizzato dalla frase-formula (meccanismo proprio della forma scritta della caricatura), sorta di ritornello già annunciato dall'incipit: «sfogandosi a dire e a ripetere a tutti che lui di gingilli cavallereschi non voleva saperne, e che aveva sempre pregato Dio perchè, in mezzo a tante miserie umane, gli avesse almeno risparmiata l'umiliazione di vedersi fatto cavaliere». La caricatura agisce attraverso il nome,⁴¹⁸ il paragone degradante, ma soprattutto attraverso tutta la struttura del racconto: Bruto infatti afferma di continuo di disdegnare un riconoscimento della nomina di cavaliere da parte dello Stato, ma quando – attraverso le manovre della moglie, la quale

⁴¹⁷ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 189.

⁴¹⁸ «Bruto è il nome di tragedia dell'assassino di Cesare, ma "bruto" è anche un animale senza intelligenza!», nonché «una sorta di topos umoristico», mentre Tanaglia «fa pensare all'«Ottenere o Fare alcuna cosa con grandissimo sforzo»» (D. Marcheschi, *Note ai testi*, p. 872, nota 18).

agisce all'insaputa del marito – effettivamente la riceve si capisce dai suoi gesti che in realtà non stava aspettando altro.⁴¹⁹ Cade per esempio in contraddizione quando dice all'amico – l'io scrivente-testimone – di non diffondere la notizia e non raccontarla a nessuno, soprattutto alla moglie, quando subito dopo è proprio lui a comunicarlo alla moglie, alla serva e a un altro amico:

- Ora ho bisogno da te di una prova di vera amicizia.
- Quale?
- Non devi raccontare a nessuno questa ragazzata della croce! A nessuno! Voglio che resti un segreto per tutti. Che vuoi che ti dica? Saranno sofisticherie; ma non mi so rassegnare a sentirmi dare del cavaliere.
- E io non lo racconterò a nessuno! Ma nemmeno a tua moglie?
- Dio te ne liberi! Sarebbe lo stesso che dirlo a tutto il paese. –
In quel momento apparve nella stanza la moglie: la quale, visto il marito in uno stato di profonda costernazione, gli domandò premurosamente:
- Che cos'hai? ti senti male?
- Una delle mie solite fortune! – replicò Bruto con accento d'infinita amarezza.
- Cioè?
- Leggi!... – E consegnò alla moglie il diploma del cavalierato.
- Oh! finalmente!... – gridò la signora Bianchina tutta contenta. – Sia ringraziato Dio!
- Ringrazialo tu. Quanto a me, l'unica cosa che mi fa piacere, in questo tristissimo quarto d'ora, gli è di sapere che la croce non l'ho chiesta come fanno tanti.... anzi come fanno tutti! Dunque, se l'ho avuta, l'ho avuta per merito tutto mio, per quel po' di merito personale, che nessuno mi nega. –⁴²⁰

Brillante il passaggio sull'elaborazione della lettera di ringraziamento al Ministro, in cui ogni aggettivo viene negoziato al fine di accentuare la dose di adulazione, anticipando alcune recenti scene filmiche:⁴²¹

- Tutt'al più, posso rispondere due versi, tanto per dire che ho ricevuto il plico.
- Basta e ne avanza. –
Bruto andò al tavolino, e preso un foglio di carta levigatissima e postosi in atto di scrivere, mi disse:

⁴¹⁹ Marcheschi (Ivi, p. 871, nota 17), fa notare l'autoironia nascosta dietro questo tipo, poiché lo stesso Collodi si era adoperato per ricevere il titolo di Cavaliere, che effettivamente gli viene conferito da Michele Coppino il 9 aprile 1878.

⁴²⁰ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 192-193.

⁴²¹ Pensiamo alle celeberrime scene della scrittura della lettera nei film *Totò Peppino e la Malafemmina* (1956) e *Non ci resta che piangere* (1984).

- Dettameli tu questi due versi: non ho mai avuto gamba a scrivere simili cortigianerie! –
 - Allora, senza farmi pregare, io cominciai a dettargli così:
 - «Signor Ministro!»
 - Signor Ministro?... – fece Bruto alzando il capo e guardandomi in viso. – Invece di *Signor Ministro* non sarebbe meglio di dargli un po' d'Eccellenza?
 - A me, piace più «signor Ministro». Ci si sente meglio il fare dell'uomo che se ne infischia.
 - Verissimo: ma i ministri, credilo, ci tengono all'Eccellenza. Fa' a modo mio: diamogli dell'Eccellenza!
 - Dunque scrivi *Eccellenza*! Posso andare avanti?
 - Va' pure.
 - «Sono sensibile all'onore....»
 - Quel *sensibile* – disse Bruto, infilandosi la penna dietro l'orecchio – mi pare un po' troppo corto: se si mettesse, invece, *sensibilissimo*?
 - Allora scrivi «sono sensibilissimo all'onore.... ».
 - Mi piacerebbe più «all'alto onore» – osservò l'amico.
 - Perché *alto*? quell'*alto* è un vocabolo esagerato.
 - Non è vero: te lo provi che nelle lettere a qualche pezzo grosso si dice sempre *alta stima* e *alta considerazione*, anche quando s'ha l'intenzione di non dir nulla.
 - Ebbene, – risposi io annoiato – scrivi un po' come ti pare, e non se ne parli più.
- 422

In sostanza, ciò che Collodi vuole stigmatizzare in questo testo è l'eccessiva generosità nel conferimento di titoli onorifici da parte dello Stato, nonché i nuovi falsi valori dominanti di vanità e apparenza.

Un filosofo in erba è un brevissimo testo narrativo che presenta il tono tipico del Collodi scrittore per ragazzi.⁴²³ Di nuovo compare l'io scrivente come un *flâneur* provinciale che passeggia per le strade. Stavolta si fa testimone di una scenetta-dialogo tra ragazzini a partire dalla domanda: «che cosa faresti se fossi re?». La risposta dell'ultimo ragazzino fornisce lo spunto per il titolo del testo:

- E te, Giannino, se tu fossi re, che cosa faresti?
 - Se io fossi re – rispose Giannino – vorrei avere una bella corona....
 - Per portarla in capo?
 - No... per regalarla al mi' Maestro, invece dei capponi del Ceppo. –
- A queste parole mi voltai e, guardando quel ragazzetto, dissi dentro di me:

⁴²² Ivi, pp. 191-192.

⁴²³ Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 873, nota 23. Si tratta inoltre dell'unico testo della raccolta non ripreso o rielaborato da testi precedenti.

– Povero figliuolo, non puoi campare: tu hai troppo giudizio!... —⁴²⁴

Come fa notare D. Marcheschi, «la conclusione ribadisce quel senso ironico di una superiore saggezza dei ragazzi rispetto agli uomini fatti: quasi che la fanciullezza, nella sua *naïveté*, consenta di attingere a spazi di libertà e sapienza impossibili ai grandi, legati alle regole sociali». ⁴²⁵

Un uomo serio si struttura in una narrazione fondata su una serie di scene-dialoghi con poche notazioni, una struttura dunque molto vicina alla commedia. La definizione fornita dal titolo rimbalza dall'uno all'altro personaggio: all'inizio la sorella Clarenza e il cognato Federigo la ripetono a Norina in riferimento al pretendente da lei rifiutato, Valerio; la stessa Norina a un certo punto comincia a definire Valerio un uomo serio, non appena viene a sapere che Rodolfo, l'uomo che ama, è promesso sposo a un'altra donna. Nel colloquio con l'amico Federigo, Valerio pure si definisce un uomo serio. La definizione sembra dunque una formula vuota, un pretesto per mostrare la volubilità, l'inconsistenza di questi personaggi, le cui convinzioni durano il tempo di un dialogo:

- Anderà benissimo. Così è, amico mio; fra qualche giorno noi saremo soci d'industria: e pensare che si poteva essere anche qualche cosa di più!
- Cioè?
- Anche parenti. Mah!
- La colpa non è stata mia.
- La colpa è stata di chi è stata. Ma tu lasciamelo dire, ti sei mostrato troppo ostinato, troppo inflessibile....
- Io, caro amico, son fatto così. Io son un uomo tutto d'un pezzo. Mi rompo ma non mi piego.
- Eppure con un po' di buona volontà, con un po' di cedevolezza da una parte e dall'altra....
- Impossibile!
- Ma perchè?
- Federigo! Io non sono un ragazzo. Questi ritornelli, in amore, mi paiono scusabili appena a dodici anni! Un uomo serio si rompe, ma non si piega. ⁴²⁶

Appena Norina apprende che il matrimonio dell'amato Rodolfo è andato in fumo, ritratta la convinta affermazione di voler sposare Valerio, pronunciata solo una pagina prima, mentre Valerio cerca caricaturisticamente di corrispondere

⁴²⁴ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 198.

⁴²⁵ D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 873, nota 23.

⁴²⁶ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 205.

all'uomo serio che ha affermato di essere. Si fa strada nuovamente la visione collodiana misogina del rapporto amoroso, in cui è la donna ad agire e tramare e l'uomo a subire. Norina, infatti, a seconda delle notizie riportate, si appoggia o si scosta dal braccio di Valerio, il quale, come una marionetta nelle mani di lei, si nasconde dietro la definizione di uomo serio:

– Permettetemi, Contessa, – disse Federigo – che in compenso di un matrimonio svanito o vicino a svanire, ve ne presenti uno freschissimo, combinato solennemente pochi minuti fa. –

E Federigo presentò alla Contessa la Norina e Valerio.

– Combinato? – ripeté con vivacità la Norina: – mi pare, Federigo, che tu corra un po' troppo. È un matrimonio che forse si combinerà.... probabilmente si combinerà.... ma per ora non c'è nulla di veramente combinato; tutt'altro: non è vero, Valerio? –

A questo voltafaccia a secco della Norina, Valerio fu lì lì per perdere la pazienza: ma poi, rammentandosi di quei riguardi che un uomo serio deve a se stesso, invece di risentirsi e di fare una scenata, si soffiò dignitosamente il naso.

– Eppure – saltò su a dire la Clarenza, forse coll'intenzione un po' maligna di mortificare la sorella e di distruggere ogni sua illusione, – eppure, se lo domandate a me, io non credo punto a tutta questa storiella di amori e di passioni segrete....

– E io, invece, ci credo, – ripeté la Norina: – Sarebbe forse il primo caso di un matrimonio andato all'aria, perchè all'ultim'ora si è scoperto che lo sposo era innamorato di un'altra donna?

[...]

– Oh! ecco qui, chi ci leverà ogni dubbio! – disse Federigo dando la mano a un giovine elegantissimo, che in quel momento entrava in sala.

– E questo dubbio sarebbe? – domandò Leonetto, salutando la conversazione.

– Si vorrebbe sapere, – disse la Contessa, – che cosa c'è di vero sul matrimonio del marchesino Marliani.

– Cioè?

– Corrono certe voci....

– Capisco. È stato un falso allarme. C'era di mezzo una ballerina di rango francese, forse anche troppo francese, la quale pretendeva di possedere alcuni autografi molto compromettenti di quello scapato di Rodolfo. Ma il vecchio Marliani ha ricomprato gli autografi del nipote, e stamani quella povera Didone abbandonata si è rassegnata a partire per Parigi con un biglietto di prima classe.... di ventimila lire.

– Ah! dunque tutta questa passione misteriosa non era altro che una miserabile saltatrice di palcoscenico?... – disse la Norina, facendo con la bocca una smorfia di bizza e di disprezzo. Poi, ricomponendosi subito e appoggiandosi con civetteria al braccio di Valerio, soggiunse fieramente:

– Almeno noi, fra qualche giorno, ci potremo sposare, senza bisogno di chiedere il permesso a nessuna ballerina.... non è vero, Valerio?

- Se parli così, – gridò Federigo tutto contento, – allora è segno che anche il vostro matrimonio è bell’e combinato!...
- Combinato? non solo combinato, ma combinatissimo! – replicò Norina. – Diavol mai! Valerio non è un ragazzo, come il Marchese: Valerio è un uomo serio: e io sono una donna, che quando ha dato la sua parola, è quella. –
- Due settimane dopo, alcuni scapati, incontrando Valerio e la Norina che uscivano dal Palazzo Municipale, cominciarono a bisbigliare:
- Eccoli! eccoli!
- Hai visto la bella fine che ha fatto quell’uomo serio?... – disse uno di loro, sghignazzando.
- Caro mio, – rispose un altro, – bisogna persuadersi che la serietà umana è un’illusione. Molte volte l’uomo è convinto di essere un uomo serio, e sai perchè? perchè non gli è capitata ancora l’occasione di mostrarsi buffo. –⁴²⁷

Il racconto *Le persone prudenti* è costruito sullo stesso meccanismo. Si tratta di una vicenda a specchio: un uomo tradisce l’amico Vittorio intrattenendo una storia clandestina con la moglie di lui, Emilia; Vittorio lo racconta alla sua amica e antica amante Laura, la quale addossa la colpa alla moglie di lui – che non è stata abbastanza prudente; lo racconta poi a Demetrio (marito di Laura), che addossa la colpa a Vittorio stesso, che non è stato abbastanza prudente. Alla fine sia Emilia sia Demetrio sia Vittorio cadono in contraddizione (come nel caso dell’«uomo serio» Valerio): tutti e tre i personaggi stanno in realtà giudicando la loro stessa storia, nascondendosi dietro l’inconsistente etichetta di «persona prudente», alla quale non riescono tuttavia a coincidere. Osserviamo questo passaggio veramente caricaturale – nella velocità e nell’evidenza della contraddizione – tra il «tieni a mente» e l’«a proposito» pronunciati da Demetrio:

- Tieni a mente quello che ti dice un uomo che la sa lunga, e lunga dimolto: quando si ha per moglie una donnina giovine e piacente, non è mai prudenza di mettersi per casa dei mosconi!
- Come? non dovrò dunque offrire una camera a un antico compagno di collegio?... a un amico d’infanzia?...
- Non c’è amico, non c’è compagno di collegio, che tenga. Quando si ha per moglie una donnina giovine e piacente, la prudenza insegna....
- Vattene al diavolo te e la tua prudenza. Allora bisogna supporre che tutti i nostri amici siano una masnada di assassini, di filibustieri.
- Il marito prudente, – replicò Demetrio riscaldandosi e alzando la voce, – fa come il Tribunale; ritiene l’uomo colpevole, anche quando parrebbe innocente.
- Ma dunque in questo mondo non ci sarà più un galantuomo?

⁴²⁷ Ivi, pp. 211-213.

– I tuoi amici saranno tutti galantuomini: ma vuoi un buon consiglio? se hai una moglie giovine, non ti curar mai di alloggiare gli amici in casa. Ricordati che l'occasione fa l'uomo ladro. Io, per esempio ne' piedi tuoi....

– Che cosa avresti fatto?

– Nella mia qualità di marito prudente, avrei lasciato l'amico Giorgio sulla locanda. Oh! te lo giuro io! una camera in casa mia non ce la trovava davvero! A proposito: quanti giorni hai intenzione di trattenerti qui?

– Quattro o cinque giorni, tanto che mi passi la caldara che mi avvampa il cervello.

– E qual'è [*sic*] la camera che Laura ti ha destinata?

– Sono all'albergo del Leon Bianco.

– All'albergo?... Tu dirai per celia!

– Tutt'altro.

– Ma non ti vergogni?

– Di che?

– Sfacciato! Sai che c'è qui un tuo amico, direi quasi un tuo fratello, e più che un fratello, e invece di battere alla sua porta, gli fai l'affronto di andare sopra una locanda pubblica!... Sono cose dell'altro mondo! Laura! Laura! – urlò, chiamando, quel buon uomo di Demetrio.

Quando la moglie entrò in sala, il marito le disse con voce di comando:

– Fa' subito preparare la camera verde.

– È inutile! Oramai sono sulla locanda e rimango lì.

– Va' subito a prendere i tuoi bauli.

– Non vado.

– Bada, Vittorio, ci guastiamo. Te lo giuro sul serio, ci guastiamo. E tu, Laura, non gli dici nulla?

– Che vuoi che gli dica? Vittorio sa benissimo che se vuole accettare una camera in casa nostra, ci fa un regalo a tutti....

– Ho paura di darvi troppo incomodo.

– Quante paure che avete! – replicò Laura con vivacità. – Io invece non ho mai paura di nulla.

– Davvero?

– Di nulla (Io, caro mio, non son l'Emilia). –

Quella sera stessa Vittorio dormì nella camera verde. La camera verde restava accanto a quella di Laura: e Laura tossì di una tossetta nervosa tutta la notte.⁴²⁸

Notiamo l'inserzione, all'interno della narrazione, di un ritratto 'fisiologico' di Laura come appartenente alla varietà femminile della «donna carina». Al suo interno si pratica ancora una volta la parodia della storia naturale con elenco dei tratti tipici:

⁴²⁸ Ivi, pp. 284-285.

Laura non era bella, ma era carina. Le donne belle si possono descrivere: le donne carine, no. Bisogna conoscerle, o bisogna sapersele immaginare. Chi è che sappia ridire a parole quei lineamenti, non sempre corretti, ma simpatici, quelle sfumature piene di grazia, quei chiaroscuri delicati, quelle occhiate procaci e modeste, quel modo particolare di camminare, di ridere e di fare il musino adirato, quelle moine spontanee e naturali, quelle monellerie infantili, quei dispettucci che paiono carezze, e tutti quegli altri incantevoli nonnulla, che servono a formare questa elegante varietà della specie umana, conosciuta nella Storia Naturale col vezzeggiativo di «donna carina?».

La stessa fotografia è incapace a farne il ritratto vivo. Prendete, difatti, il ritratto in fotografia di una donna calma di vostra conoscenza, e se il ritratto è fatto bene davvero, arriverete fino a dire: «il ritratto somigliantissimo: ma non è lei! ci manca qualcosa!...».⁴²⁹

Il ritratto del marito Demetrio è invece condotto in senso classicamente caricaturale, puntando sull'esagerazione di un tratto – posto alla fine del ritratto secondo un effetto proprio alla forma scritta della caricatura –, l'inarmonico «stabaccare», abitudine di per sé degradante poiché propria del popolo:

Buon uomo e pieno di buona volontà, si occupava un po' di tutto, fuori che del sarto e del parrucchiere.

Non era di quegli uomini che si vestono, ma piuttosto di quelli che si lasciano vestire. Ogni soprabito gli andava bene, purchè non fosse nè tanto stretto da levargli il respiro nè tanto largo da perderlo per la strada.

Nella sua vita esemplarissima aveva un solo difetto: stabaccava; e nello stabaccare, aveva insegnato alla canna del suo naso a emettere certi suoni e certi vocalizzi inarmonici, che non si trovano scritti in nessun libro di classica e decente armonia.⁴³⁰

Il finale svela e generalizza, sentenziando, secondo la 'filosofia del Cornelio Tacito': «La macchina fischiò, il treno partì, e Demetrio, illuminato a un tratto dalle parole d'Emilia, se ne venne via dalla stazione, sempre più persuaso che i mariti veramente accorti e prudenti, possono saper tutto, ma non debbono mai avvedersi di nulla!».⁴³¹

La 'fenomenologia del matrimonio' e delle recite sociali ipocrite viene completata da *Le commedie immorali*,⁴³² brevissimo testo strutturato in un dialogo.

⁴²⁹ Ivi, p. 282.

⁴³⁰ Ivi, p. 283.

⁴³¹ Ivi, p. 294.

⁴³² Il testo appare originariamente, col titolo *In teatro, fra la commedia e la farsa*, nell'*Almanacco di Fanfulla per 1874*, Roma, Tipografia dell'Italia, 1874, pp. 216-219.

All'interno di esso un bambino, a teatro con la madre e l'amante di lei, svela innocentemente con la battuta finale la coincidenza di vita e palco, uniti infatti da una medesima immoralità:

- Hai visto, mamma, quella signora laggiù sul palcoscenico che ha fatto tutti quegli urli, e che poi gli è venuto il singhiozzo, e che la chiamavano la signora Gabriella? Quando l'era seduta sul canapé con quel bel signore tutto vestito di nero, perché l'ha sentito che arrivava quell'altr'uomo uggioso colla voce grossa, l'ha fatto come te quella volta che tornò i' babbo a un tratto, e che tu nascondesti il sor Gustavo in camera mia, te ne ricordi?
- Chétati giuccherello! Già, quando ti mando a letto, faresti meglio a dormire! – Poi voltandosi verso Gustavo:
- Che disperazione, amico mio! Da un pezzo in qua, con queste commediacce immorali, non si può più condurre i nostri ragazzi al teatro!... –⁴³³

Ancora una volta si vuole colpire l'ipocrisia su cui si fonda il matrimonio, insieme alla mancanza di valori autentici da trasmettere ai giovani. Da notare anche l'uso delle voci fiorentine per connotare la parlata del bambino, come da tradizione comica toscana.

*Gl'inconsolabili*⁴³⁴ descrive invece la 'fenomenologia fisiologica' dei riti del lutto, accomunati da gesti e movenze stereotipati e da dialoghi tipici e paradossali giocati su cortocircuiti linguistici. Questi sembrano anticipare certi esiti desacralizzanti nei confronti della morte che troveremo nel Campanile di *Il povero Piero*.⁴³⁵

- Vorrei una corona di zolfini, con l'iscrizione: *A mio marito*.
 - Terminati i mariti! – risponde il fioraio nel suo laconismo mercantile – l'ultimo marito l'ho venduto in questo momento. Non mi restano che poche *mogli* e qualche *fidanzato*. Vuole invece una corona *per mio figlio*?
 - Dei figli, graziaddio, non ne ho mai fatti e spero bene.
 - Pazienza!... sarà per un'altra volta – replica il fioraio, continuando tutto affaccendato a servire i suoi numerosi avventori.
- Eppure è così. I grandi dolori di famiglia, tolti alla discreta penombra delle pareti domestiche e portati a spasso sulla pubblica via, perdono la mesta solennità del loro

⁴³³ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 215.

⁴³⁴ Il testo era già apparso, con poche varianti, con il titolo *Ricordi dal vero*, nella *Strenna-Album della associazione della Stampa Periodica in Italia*, Roma, Forzani e C., Tipografia del Senato, 1881, pp. 126-128.

⁴³⁵ Prima edizione: Milano, Rizzoli, 1959.

carattere e diventano tante feste profane, e qualche volta, Dio ci liberi tutti, anche carnevalesche.

Il giorno dei morti è là per farne fede!

In quel giorno, per il solito, i cimiteri sono invasi e quasi presi d'assalto da un volgo anonimo, che non ha parenti.... perché i parenti vivi forse gli son morti, e quelli morti l'ha già dimenticati da un pezzo. Questo volgo, che non soffre né di malinconia né di stivali stretti, corre sempre dappertutto, dove c'è folla: e si diverte a tutto. Chiamatelo a scegliere fra due spettacoli: o lo sfilare di un reggimento di corazzieri in grande uniforme di gala, o il passaggio di una dimostrazione politica in qualsivoglia senso (escluso sempre, s'intende, il senso comune) e probabilmente egli preferirà un corteo funebre, con molti torcetti, tanto per levarsi il gusto di durare un'ora a contarli.

Ah! lasciatemelo dire: dopo aver veduto nel camposanto pubblico il poco rispetto che abbiamo per la religione dei sepolcri, m'è venuto voglia qualche volta di esclamare, scrollando il capo: Poveri morti!... poveri morti!... Ma poi mi son ripreso in tempo e ho pensato fra me:

– Perché compiangerti? La morte, a conti fatti, è una cosa molto seria per noi, che dobbiamo morire: ma per i morti, forse non è altro che un pensiero di meno. —⁴³⁶

Autori e comici offre invece la fenomenologia umoristica dell'esordiente alle prese con la sua prima commedia, attaccando tutti i tipi gravitanti intorno all'universo teatrale e colpendo in particolare la scarsa professionalità di capo-comici e attori. Anche questo testo rielabora uno scritto già apparso a puntate su un giornale, e cioè *La prima commedia. Studio dal vero*.⁴³⁷ Rispetto al testo giornalistico, il personaggio dell'autore possiede un nome, Nespolino Citrulli, che offre lo spunto per un dialogo caricaturizzante:

Si ferma dinanzi al primo cartellone che trova, e facendo finta di essere un forestiero si mette a leggerlo; e poi lo rilegge daccapo, e intanto sente i discorsi dei curiosi, che fanno comunello intorno a lui.

– Oh! stasera si ride! – dice uno.

– Perché? – domanda un altro.

– Vedo che c'è una commedia nuova.

– Manco male! – soggiunse un terzo, – almeno mi leverò la voglia di fischiare.

– Si sa chi sia l'autore? questo nome di Nespolino Citrulli non mi è un nome nuovo.

⁴³⁶ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 221-222.

⁴³⁷ «Fanfulla», 6, 8 e 10 novembre 1870. Ma la prima elaborazione del motivo è in *Corriere settimanale*, «La Nazione», 21 gennaio 1866. Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., p. 884, nota 60.

- Io conosco un semplicista che si chiama così, uno di quelli che attaccano le migatte al domicilio....
- Allora sarà lui!
- O anche se non è lui, – replica uno scolare del Liceo – dev’essere un citrullo di certo. – Scusi.... – domanda allo scolare il povero autore, serbando il più stretto incognito – scusi: che lo conosce lei l’autore?
- No.
- O allora come fa a dire che è un citrullo?
- Me lo figuro! Un uomo che scrive una commedia in cinque atti, non può essere nulla di buono – risponde lo scolare; e seguitando a mangiare una fetta di migliaccio, che tiene in mano, se ne va tranquillamente pe’ fatti suoi.⁴³⁸

Viene poi aggiunta la parte sulla prima prova della commedia, completando la fenomenologia sempre in senso parodico e canzonatorio attraverso, ad esempio, gli spropositi linguistici, i difetti di pronuncia e i mugolii messi in bocca agli attori, facendo scattare così la tipica trasformazione degradante attore-cane. Anche in questo testo ritroviamo certi procedimenti tipici della fisiologia, come il ragionare per categorie e il riferimento parodico alla frenologia di Gall («il bernoccolo della commedia»), o, sul finale, la casistica sull’esito della commedia e sulle reazioni dei falsi amici:

In Italia vi sono tre maniere di scrittori drammatici, o teatrali, come si voglia dire. Vi sono quelli che scrivono perchè si figurano (è una fissazione come tutte le altre) di avere avuto da madre natura il bernoccolo della commedia. Vi sono di quelli che, da un giorno all’altro, si danno a scrivere per il teatro per una circostanza singolarissima; perchè, metti caso, incontrarono qualcuno che gli disse: «Curiosa! a vederti di profilo somigli tutto al Goldoni! Perchè non scrivi? Secondo me, il teatro dev’essere il tuo elemento!». Gli ultimi finalmente, sono i più: e sono quelli che, non essendo passati agli esami di fattorino della posta o di collettore delle tasse, si buttano per disperazione a scrivere una commedia o un dramma.⁴³⁹

Intanto gli amici dell’autore, non potendo reggere alla piena della loro contentezza, corrono sul palcoscenico per consolare (dicono essi) il povero amico. E lì, uno dopo l’altro, adoperano diversi modi per esprimere comicamente il loro falsissimo dolore. C’è l’amico che gli stringe la mano con espressione, ma non gli dice una sola parola: gli dà un’occhiata lunga e dolorosa e se ne va via. Un altro gli sussurra nell’orecchio:

⁴³⁸ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 259-260.

⁴³⁹ Ivi, p. 244.

– La commedia è bella! ma te l’hanno straziata. Sono una fitta di cani. –

Un terzo dice:

– Il lavoro è bellissimo; ma non poteva piacere. Troppo noioso. –

Un quarto soggiunge:

– Non poteva finir bene! Avevi in teatro troppi nemici: fischiavano tutti come biacchi! Figurati che ho visto fischiare perfino il Questore!... – Ma l’amico più crudele di tutti è quello che aspetta l’autore fischiato all’uscio del teatro, e presolo a braccetto, si diverte a tormentarlo e a fargli male apposta, proprio come i ragazzi quando godono a strappare le penne agli uccellini vivi.

Difatti l’amico comincia a dirgli:

– Perché ti scoraggisci così? Non ti vergogni? il pubblico ti ha fischiato; ma la tua commedia, per me, rimane sempre una gran bella commedia.

– Lo dici sul serio? – domanda il povero autore, ripigliando un pò di fiato.

– Per conto mio, lo dico francamente, è un capolavoro: c’è condotta, c’è intreccio, c’è azione, movimento, interesse....

– Mi pareva anche a me! – grida l’autore rincorato; eppure il pubblico!... Ma già il pubblico è una bestiaccia che soffre di simpatie e di antipatie. Ti ringrazio, amico, delle tue parole: tu mi confermi nell’idea che io sono stato fischiato ingiustamente, e che la mia commedia è buona.

– Adagio con quel buona; – soggiunge subito l’amico, dispiacente che il povero autore cominci a consolarsi del fiasco, – adagio con quel buona; diciamo discreta, e forse diremo bene. Ma una volta che il pubblico l’ha fischiata, ci vuol pazienza! Noi ci possiamo ingannare, ma il pubblico, caro mio, quando fischia, non s’inganna mai!

– Come? e non hai convenuto tu stesso che nella commedia c’erano delle buone cose? – Adagio! Non mi far dire delle scioccherie. Ho detto che c’erano delle buone intenzioni: ma c’era anche molta roba da chiodi, della roba, credilo, da farsi tirar dietro le panche. Ti assicuro che in certi momenti non son potuto più stare alle mosse: ho dovuto fischiare anch’io. E sai se io ti sono amico!... –⁴⁴⁰

Infine, *I nostri bambini* e *Gli ultimi fiorentini* sono incentrati sul contrasto ieri-oggi. Il primo testo, molto vicino a *Giornali e giornalisti*,⁴⁴¹ colpisce nuovamente i giornali, che riescono a smalzire i bambini delle nuove generazioni contaminando il loro lessico, come mostra la serie di scenette teatrali con didascalie fondate sul classico motivo caricaturale del bambino che imita l’adulto. Il messaggio del sottotesto, descrivendo un’allusiva infantilizzazione, è che in

⁴⁴⁰ Ivi, pp. 263-264. D. Marcheschi sottolinea l’amara autoronia di questo testo: «Collodi si nascondeva proprio sotto uno di quei “buffoni” che speravano nel rinnovamento del teatro nazionale. Colpisce semmai la lucidità d’analisi globale, ancora nei primi anni Ottanta, del teatro italiano che, in effetti, non raggiunse i vertici europei, al di fuori del Melodramma» (*Note ai testi*, cit., p. 890, nota 71).

⁴⁴¹ Cfr. Ivi, p. 898, nota 88. Il testo è la rielaborazione di *Ragazzi e giornali*, apparso nell’*Almanacco di Fanfulla pel 1875*, Roma, Tipografia Artero e Comp., 1875, pp. 117-142.

realtà sono i parlamentari a comportarsi come bambini nelle loro vuote parole, nel loro superficiale ‘giocare alla politica’. Il commento finale di una delle scenette è illuminante a riguardo: «Queste birbe hanno preso la brutta piega della politica, e se non ci si mette riparo a tempo, c’è da trovarseli da grandi, tutti e quattro deputati o per lo meno giornalisti!». ⁴⁴²

Si legga a titolo esemplificativo la seguente scenetta, in cui i bambini, appena il maestro si assenta, giocano a far finta di essere deputati alla Camera. Da notare i soprannomi di marca toscana e ancora una volta – secondo uno schema di lunga tradizione popolare – l’assegnazione di forme popolaresche al parlato dei bambini, qui tra l’altro ‘inferiori’ perché specchio dei politici:

- E po’ si fa finta d’essere alla Camera dei deputati.
La proposta è accolta all’unanimità meno uno il quale proporrebbe, invece di fare a moscacieca.
 - Io sono il Presidente, – grida Raffaello, – e voialtri sarete i deputati di là la destra o di qua la sinistra.
 - Io voglio andare a sinistra, – dice Gigino, traversando la scuola – non ci voglio stare coi malvoni!
 - Vien via, non fare il fremente, gli risponde Adolfo, – come se non si sapesse che tu’ padre gli era tamburo della Guardia Nazionale!
 - Smettiamola! – grida il Presidente. – Dunque attenti: di qua i destri e di là i sinistri.
 - Icchè vuol dire i destri? – domanda Giuggiolino con voce di piagnisteo. – Io, il giuoco dei Deputati non lo so fare.
 - Che ignorante! O non leggi mai il giornale? Voialtri di destra avete a dir sempre di no, e voialtri di sinistra sempre di sì: se no il gioco gli è bell’e finito. Signori, la seduta è aperta, e il segretario Bobi procederà all’appello nominale.
 - Io ’un capisco nulla.... – dice Giuggiolino, e ricomincia a piangere.
 - Ora te lo spiego io. Bobi vi chiamerà tutti per nome. Tre o quattro di voi avete a rispondere *presente*, e tutti gli altri devono stare zitti.
 - Perchè s’ha a stare zitti?
 - Perchè fate da deputati assenti.
 - Icché sono gli assenti?
 - Sono quelli che si fanno far deputati, per non aver la noia di dover andare alla Camera. –
- Appena Bobi ha finito di fare l’appello nominale, il presidente Raffaello si alza e dice:
- Signori, la Camera non è in numero.
- Giuggiolino.** – Icchè vuol dire che non è in numero!

⁴⁴² C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 301.

Raffaello. – Io 'un lo so: ma siccome alla Camera lo dicono tutti i giorni, una ragione la ci deve essere. Intanto come presidente avverto i signori assenti che i loro nomi saranno stampati nella *Gazzetta ufficiale*.

Tutti gli assenti si mettono a ridere.

Raffaello. – Ora quelli di voialtri, che vorranno parlare, dovranno voltarsi verso di me col dire: «domando la parola».

I ragazzi si guardano in faccia fra di loro, ma nessuno si muove, nessuno si alza per discorrere.

– O che siete rimasti incantati? – grida il Presidente. – Animo, Carlino; comincia te!

– Icché devo fare?

– Devi dire: domando la parola. –

Carlino si alza di mala voglia, e un po' ridendo e un po' vergognandosi, dice:

– Domando la parola.

– La parola è all'onorevole Carlino, – replica il Presidente.

– E ora?

– Ora la parola è tua.

– E io 'un la voglio.

– Tu l'hai chiesta, e tu la devi pigliare. O che ci vuol tanto a fare un discorso? non importa mica ragionare per bene! —

Carlino boccheggia un poco; ma poi facendosi coraggio, grida con forza:

– Signori, propongo un voto di sfiducia contro il maestro.

(Sensazione profonda in tutta la scuola. Tutti i ragazzi si alzano dai loro posti e vanno a stringere la mano all'oratore).

– Domando la parola, – grida subito un altro ragazzone.

– La parola è all'onorevole Giampietro!

– Io propongo invece che si rispetti il signor maestro! – (urli, grida, baccano, proteste, pugni sulle tavole e calamai e ciotole di polverino per aria).

Rifatta un po' di calma e un po' di silenzio, Carlino si volta verso Giampietro, gridandogli sul viso con accento di profondo disprezzo:

– Già tu sei sempre stato un vile sgherro dei tiranni. Abbasso il maestro e tutti i tiranni.

– Abbasso i tiranni! – urlano in coro gli scolari, ridendo fra di loro.

Carlino, incoraggiato da questo bel successo, soggiunge con enfasi:

– Signori! voi conoscete le mie opinioni. Nessuno può dire che io sia mai passato agli esami; mai! Piuttosto la morte, che una simile viltà! L'uomo è nato libero e non si può costringere a imparare la grammatica. La grammatica ripugna ai grandi principj dell'89!

(Segni d'approvazione da tutti i banchi della scuola).

[...] In questo mentre comparisce sulla porta il maestro, il quale scioglie subito l'adunanza, e valendosi dell'articolo primo del regolamento sopprime ai deputati la colazione.⁴⁴³

Il testo *Gli ultimi fiorentini*⁴⁴⁴ lascia trapelare una sottile vena di nostalgia – sempre temperata dal pungente umorismo – verso la Firenze granducale da parte di un uomo del Risorgimento ormai deluso dagli scenari proposti dall'Italia postunitaria. Secondo Bertacchini, in questo testo

[...] la vena comico-narrativa viene assumendo una cadenza particolare, intima, che non nasce solo da una spiritualità ripiegata sul passato, ma trova altresì nel rapporto, nella comunione con la propria gente, col popolo fiorentino, col repertorio popolare di memorie e cronache regionali, la fonte legittima che ne convalida e autentica il dettato.⁴⁴⁵

I fiorentini del tempo del Granduca – pigri, festosi, burloni, spontanei, genuini, semplici – vengono iscritti in un contorno quasi di favola: il tono canzonatorio e deformante acquista un maggiore calore in «un felice alternarsi e fondersi di forme umoristiche e caricaturali, e di modi segretamente affettivi».⁴⁴⁶

Il confronto ieri-oggi è condotto attraverso la solita mania classificatoria, descrivendo le varie tipologie di fiorentini, le loro abitudini nei diversi ambiti (la scuola, gli svaghi: feste, teatri, trattorie e osterie, caffè), i tratti tipici. Di seguito riportiamo il ritratto fisiologico del fiorentino viaggiatore – e la definizione va intesa antifrasticamente – di un tempo, condotto attraverso la parodia della storia naturale, il registro eroicomico, l'elenco di abitudini scandite per orari. Si attacca in questo modo la chiusura dell'ex Toscana granducale, inadeguata alle esigenze di modernità dell'Italia:

Il fiorentino d'una volta, visto a occhio nudo, pareva un mammifero come tutti gli altri: ma poi, osservandolo bene con la lente d'ingrandimento, si capiva invece che era un vegetabile, concimato e potato per conto del granduca: un vegetabile, che nasceva e fioriva abbarbicato tenacemente fra le fessure del lastrico e dei marciapiedi della sua città.

⁴⁴³ Ivi, pp. 304-307. Nel testo si satireggia il motivo dei deputati assenti (come nella fisiologia *Il Deputato assente*, cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II), e si parodizzano le cronache parlamentari. Cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, cit., pp. 899-900, note 91 e 93.

⁴⁴⁴ Il testo rielabora una serie di brani collodiani di epoche diverse: cfr. Ivi, pp. 901-915.

⁴⁴⁵ R. Bertacchini, *Collodi narratore*, cit., p. 141.

⁴⁴⁶ Ivi, p. 144.

Per toglierlo da Firenze e portarlo un chilometro più in là, bisognava svellerlo dalle radici; sbarbarlo addirittura.

Tutto il suo mondo finiva alle mura cittadine. Fuori delle mura quattro passi, cominciava per lui l'ignoto, il meraviglioso, il paese della favola e della leggenda.

La sua vita era monotona e regolata come un cronometro inglese. Durante il giorno lavorava, o stava a veder lavorare, le due sole maniere conosciute fin qui per guadagnarsi onestamente il pane. Venuta la sera, andava al Teatro o al Caffè: alle otto pigliava un poncino: dalle otto e mezzo alle dieci diceva male del Governo e del Municipio; e sonate le undici il Granduca gli spengeva i lumi nelle strade e lo mandava a dormire, perchè così avesse tutto il comodo di sognare a beneficio della I. e R. Amministrazione del lotto.

Il segno più caratteristico del vero fiorentino era la sua tradizionale antipatia per i viaggi, e in particolare per i lunghi viaggi.

Il fiorentino, bisogna rendergli questa giustizia, non è stato mai una rondine: anzi si può dire a suo onore, che non ha mai avuto nulla di comune con le rondini; nemmeno la passione per le mosche. Basterebbe a provarlo quell'antichissimo proverbio, giunto fino a noi, che cantava così: «Il viaggio dei fiorentini arriva fino alla Madonna della Tosse» – vale a dire, venticinque o trenta metri distante dalla città.⁴⁴⁷

Ecco invece un rapido ritratto caricaturale del Granduca, in cui confluiscono le suggestioni delle caricature del Tricca, di Mata e di Cabrion pubblicate sul «Lampione» primo e secondo: «Ritratto dell'ultimo Granduca, veduto di dietro: – Due ginocchi ripiegati, che uscivano di sotto a un soprabito nero, e sul bavero del soprabito una testa che ciondolava di qua e di là, come se fosse una testa da potersi levare e rimettere a piacere».⁴⁴⁸

Secondo la logica carnevalesca del contrasto caricaturale, in alcuni punti del testo vengono invertiti i valori di alto e basso:

⁴⁴⁷ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 312-313. Il capitoletto *Il fiorentino viaggiatore* era uscito precedentemente nella «Vedetta. Gazzetta del popolo», 17 novembre 1877, con il titolo *Meno male!*: cfr. M. J. Minicucci, *Dal giornale al libro. Esperienze collodiane*, in F. Tempesti (a cura di), *Scrittura dell'uso al tempo di Collodi*, cit., pp. 9-44, pp. 32-33. La sedentarietà dei fiorentini era un *topos* satirico: cfr. D. Marcheschi, *Note ai testi*, p. 904, nota 98.

⁴⁴⁸ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 320. Per quanto riguarda questo ritratto caricaturale, R. Bertacchini ne sottolinea la somiglianza e insieme la differenza, a vantaggio del ritratto del Granduca, con quello del colonnello Ballesio in *Macchiette*: «il modo della presentazione sembra simile, analoga la tecnica dello scorcio visuale, se non fosse poi privo di intensità, lavorato a freddo, con l'indugio di una comicità analitica che a lungo andare stanca» (*Collodi narratore*, cit., p. 140, nota 39).

Che cosa sono i santi patroni? Stando alle cronache del Paradiso, i santi patroni farebbero presso il trono dell'altissimo a pro de' loro protetti, quello che su per giù fanno i nostri deputati per i loro elettori, presso il governo centrale.

C'è peraltro una differenza.

I santi per quel poco o per quel molto che fanno, si contentano di un vespro o di una messa cantata: mentre fra i deputati ce n'è qualcuno, che, oltre la messa e il vespro, gradisce volentieri anche una candela di cera fine. Mio Dio! si sa bene che in questo mondo non c'è sacerdozio senza i piccoli incerti di sagrestia.⁴⁴⁹

La bestemmia, in bocca al fiorentino, perde molte volte il suo carattere ereticale e ci fa piuttosto la figura di un pleonasma inarmonico, d'una interiezione sguaiata, d'una parafrasi più indecente che rettorica, messa lì per ripieno, tanto da portare in fondo il discorso.

Togliete ai fiorentini la bestemmia, e torna quasi lo stesso che portargli via mezzo vocabolario della lingua parlata.⁴⁵⁰

Si legga poi questa scenetta classicamente caricaturale degli ubriachi, in cui ancora una volta si può notare come la scrittura collodiana si allontani dal realismo bozzettistico per giocare con la lingua o sottolineare la deformazione paradossale della mimica, indugiando in più di un punto sul basso materiale:

Pistagna ha le gote vermiglio, l'occhio lustro, e quel passo incerto e vacillante della persona.... insomma, è un uomo che, avendo bevuto un dito di più, comincia a credere con Galileo che la terra si muove davvero. [...]

Ma l'amico Pistagna non può finire il discorso, perchè tutt'a un tratto la porta del Caffè si spalanca violentemente, e un grosso fagotto di cenci e di carne umana viene a cascare lungo disteso in mezzo alla bottega.

– Per mutare, gli è l'amico Frusone! – gridano ridendo tutti quelli che sono nel Caffè: e alzato di peso quel fagotto, lo aiutano a mettersi a sedere.

– O come l'è andata? – gli domanda Pistagna, che s'è di già seduto dinanzi a lui.

– Gua': l'è stata una buccia di fico! Accidenti alle buccie! da casa a qui, n'ho trovate cinque.

– Ti se' fatto male?

– Nulla. L'è stata più la paura che altro: e siccomeché ho sempre sentito dire che quando s'ha una paura, bisogna beverci sopra, da' retta, Nanni, portami un poncino.... –

E mentre dice così, Frusone, col suo capo appoggiato al muro, ride, ride, ride tutto contento; e nel ridere gli gocciolano giù dalla bocca tre rigagnoli di diverso colore, uno rosso di vino, uno verdastro d'assenzio e uno bianco d'acquavite.

⁴⁴⁹ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., p. 322.

⁴⁵⁰ Ivi, p. 329. Questo capitoletto dal titolo *Anche il sole ha le sue macchie* era già apparso in parte nella «Vedetta. Gazzetta del Popolo», 15 aprile 1877, con il titolo *Come si ragiona!...*

Dopo che Frusone ha finito d'ingoiare il ponce, perde mezz'ora buona a cercare nelle tasche tre soldi per pagarlo; e pagato che l'ha, fa per rizzarsi: ma non gli riesce. Pistagna, sebbene stia male in gambe anche lui, lo aiuta: e tutt'e due, appuntellandosi l'uno con l'altro, escono dal Caffè. E camminando là là rasente al muro raggiungono a un po' per volta quell'estremo grado d'ondulazione, durante il quale, si direbbe che il corpo umano, ribellandosi alle leggi eterne dell'equilibrio, e rinnegando i primi rudimenti della geometria, si studia di dimostrare che la linea curva è la linea più corta, per andare a cascare in mezzo alla strada.

Difatti nello scendere dal marciapiede, Frusone misura male il passo, e giù!

- Accidenti alle bucce di fico! – grida battendo la groppa sul lastrico.
 - Che bucce!... qui non c'è bucce – dice Pistagna, chinandosi e guardando per terra.
 - Eppure, una buccia la ci dev'essere.
 - Ti dico che la non c'è. Allora vuoi dire che te la sei messa in tasca.
 - Sai la buccia qual'è [*sic*]? Egli è che tu hai bevuto due libbre di zozza; si sente dal fiato. A starti accosto, tu pari un lume a petrolio.
 - Non dico di no: ma sai chi è che mi ha dato alla testa? Egli è che nell'ultimo bicchierino il ragazzo di Nanni mi ci ha messo due goccioline d'acqua. Vedi, per me non c'è una cosa che mi faccia ubriacare come l'acqua imputabile.
 - Potabile, ignorante!
 - Potabile o imputabile l'è lo stesso: io ho sempre il vizio di mettere un g di più. Vien via, Pistagna: dammi una mano, mi vo' rizzare.
 - Ti posso dare un piede... Se mi chino per darti una mano, non mi rizzo più neanch'io.
 - Allora fammi un piacere: raccattami il sigaro, che m'è cascato là nel rigagnolo, e mettimelo in bocca.
 - (*raccattando il sigaro*). Da' retta: gli è cascato nel fradicio.
 - Nel fradicio?... che rob'ella?
 - Mi pare, all'odore che la sia la saponata del parrucchiere qui di faccia. Che te ne giovi?
 - Sicuro, eh! Anche la saponata l'è una creatura di Dio, ne convieni? (*sdraiandosi supino sul lastrico*). Guarda come gli è bello il cielo del firmamento! Vedi Pistagna: tu potresti metterti a sedere costà sul marciapiede, e raccontarmi la storia dell'altra sera, quando andasti al teatro. Dimmi, tu sarai andato in lubbione, eh?
 - In lubbione! To' madre misera! Io per tu' regola, quando vado al teatro, vado sempre in platea, come fanno i signori.
- [...]
- Vien via, non ti compromettere: dammi piuttosto una mano, perché io, da me, non mi posso rizzare.
 - O io?
 - Dimmi, Pistagna, non saresti per caso un po' briaco anche te?
 - L'hai trovato il tuo!
 - Caro mio: tu m'ha' detto di aver bevuto otto poncini, e otto poncini l'è parecchia roba!

– Io, per tua regola, ne bevo anche cento e non mi fanno nulla. Sai cos'è che m'ha fatto male? il fresco della sera. Quando io ho bevuto dimolto, bisognerebbe che stessi fermo, come l'olio. Se faccio tanto di muovermi, la testa comincia a frullare e i ginocchi si ripiegano. Già ti dirò che, anche da ragazzo, sono stato sempre debole di ginocchi. L'è una malattia di famiglia: anche il cavallo di mio padre, che faceva il fiaccherajo, avea questo mancamento... –

In questo mentre Pistagna, sentendo il rumore di un legno di vettura, che viene verso di loro, grida all'amico sempre disteso nella strada:

– Frusone, tira indietro le gambe, se ti preme il tacco delle scarpe.

– Ohé! – gridò Frusone al fiaccherajo – chi sei? Guarda guarda chi gli è! gli è l'amico Bobi! –

Il fiaccherajo, riconosciuta la voce de' suoi amici, grida ridendo dall'alto della cassetta:

– O ragazzi! icché vo' fate costì per terra?

– Gua'; e' si fa i briachi. –

Bobi carica i due amici nella vettura, e accorgendosi che sono cotti tutti e due come tegoli, pensa bene di portarli a bere da un altro vinajo.⁴⁵¹

Sempre secondo una logica categorizzante, l'autore elenca i tipi fiorentini scomparsi (tra cui la modistina, il fiaccheraio, il terrazzano – tipo che avevamo già trovato in *Un romanzo in vapore* – e l'impiegato granducale, incontrato in diversi luoghi collodiani),⁴⁵² attraverso la tecnica caricaturale dell'esagerazione del tratto dominante o quella fisiologica dell'elenco dei tratti caratterizzanti, come nei seguenti esempi:

Fra i tipi scomparsi si può citare anche l'impiegato Granducale, animale ibrido, impastato di furbo e di falso minchione. L'impiegato Granducale non conosceva che due soli modi attestare la sua devozione alla casa di Lorena; andare tutti i giorni vistosamente alla messa, l'ingegnarsi di procreare un figlio maschio, per battezzarlo coll'augusto nome di Leopoldo. Se poi invece d'un figlio, ne aveva due, tanto da poterli chiamare Leopoldo I e Leopoldo II, allora la sua carriera burocratica era assicurata. Se non volava alle stelle, voleva proprio dire che era nato uccellaccio palustre. [...]

Due altri tipi scomparsi sono quelli del contadino ingenuo o del terrazzano o provinciale non ancora addomesticato.

Il provinciale che per bisogni urgentissimi era costretto a recarsi alla Capitale, portava per il solito un soprabito nero, che gli stringeva sotto i bracci, un pajo di stivali nuovi che lo stroppiavano e un sospetto nell'anima che tutti tirassero a prenderlo per il collo e a derubarlo senza carità. E questo sospetto era così forte, che quando

⁴⁵¹ C. Collodi, *Occhi e nasi*, cit., pp. 329-336.

⁴⁵² Cfr. *supra*, Parte Terza, cap. II, *passim* e cap. III, par. 1 e 2, *passim*.

la sera ripartiva per il villaggio o la borgata natia, lasciava andare un gran sospiro di consolazione e brontolava tutto contento fra i denti: – «Anche per questa volta l’ho scampata bella!» –

Quanto al contadino dei dintorni, ogni volta che entrava in Firenze, diventava subito il trastullo dei ragazzi di ogni età; chi gli faceva una burla, chi un’altra. Non passava anno che nel giorno del Sabato santo, qualche capo ameno non si pigliasse il gusto, con un lungo spago infilato in un ago da tappezzieri, di cucire insieme per le maniche della giacchetta quindici o venti contadini, che se ne stavano pigiati fra la folla, col naso in su e la bocca aperta, a vedere la colombina e le girandole dello *Scoppio del carro*. A spettacolo finito, immaginatevi la scena di quei poveri diavoli, che volevano andarsene chi di qua chi di là per i fatti loro, e che invece si trovavano condannati a muoversi uno dietro l’altro, come tante ciliege attaccate allo stesso gambo. Oggi il contadino ingenuo è sparito: oggi, se i fiorentini non stanno cogli occhi spalancati perbene, c’è il caso che si trovino cuciti insieme dai contadini suburbani, anche senza bisogno dello Scoppio del Carro. [...]

Il «fiaccherajo» è un altro tipo fiorentino che abbiamo anche oggi; ma non è più il fiaccherajo di una volta. Una volta quel suo cappellaccio all’*Ernani* piegato e modellato artisticamente e portato in capo con la fierezza di un bandito spagnuolo, gli dava una cert’aria caratteristica, che ora non ha più.

Quando il Municipio, per motivi di decoro e d’igiene pubblica, decretò la soppressione dei cappelli *a cencio*, imponendo ai fiaccheraj l’uso del cappello *a cilindro*, come dicono i meccanici, o *a tuba*, come dicono i bandisti musicali, oppure *a stajo*, come dicono i negozianti di grano, i fiaccheraj storsero un po’ la bocca, bofonchiarono qualche parola scorretta, bestemmie neanch’una: e finirono poi coll’ubbidire. Ubbidirono sì; ma per vendicarsi del Municipio in un modo atroce, tirarono fuori una falange di cappelli a cilindro, decrepiti, corrosi, bacati, al terzo stadio di putrefazione. Fra quei cappelli, i più giovani avevano almeno quarant’anni (l’età per entrare in Senato), i meglio conservati non si reggevano più ritti, e i più neri erano rossi come peperoni.

Io rispetto le ordinanze municipali, ma non ho mai capito qual grazia e qual decoro abbia aggiunto il cappello cilindrico a questo tipo eminentemente popolare del fiaccherajo fiorentino.⁴⁵³

La descrizione del tipo del guidatore di fiacre (il fiaccheraio) si risolve interamente su questa divagazione sul cappello – che continua per un’altra pagina – e che l’autore aveva già sviluppato in un articolo giornalistico.⁴⁵⁴

Collodi conclude il testo de *Gli ultimi fiorentini* con una personificazione del Governo, che diventa un espediente per raccontare la storia di Firenze capitale

⁴⁵³ Ivi, pp. 343-346.

⁴⁵⁴ Cfr. *Il cappello a cilindro*, ora in Id., *Note gaie*, cit., pp. 83-87.

provvisoria. Da essa traspare chiaramente la rabbia e l'indignazione per lo sviluppo degli eventi storici.

Dopo l'analisi dei testi, volendo fare un bilancio complessivo, possiamo affermare che *Occhi e nasi* fa comprendere quanto il genere della fisiologia umoristica non venga mai abbandonato da Collodi: egli, ibridandolo con la macchietta, ne fa anzi il principio unitario per un'intera raccolta, dispiegando *in toto* le sue doti caricaturali. Queste vengono adoperate per raccontare una società in evoluzione (o devoluzione), smascherarla, farla specchiare attraverso le armi dell'assurdo e del paradosso. Torna alla mente l'associazione con *Masques et visages* di Gavarni: la maschera non è solo l'indicazione del riassunto, della sinnebbio caricaturale, ma rappresenta anche il *modus vivendi* della nuova società, che disprezza l'autentico e il genuino. Si spiega forse con un augurio, una speranza, la posizione incipitaria del testo *Il ragazzo di strada* che, nella sua innocua trasgressione, rappresenta l'ultima roccaforte del vero, del semplice, del non mascherato.

Attraverso l'intero ultimo capitolo di questa Parte Terza, abbiamo potuto osservare come Collodi riutilizzi gran parte delle fisiologie giornalistiche, sia in testi autonomi fondati interamente sullo schema della fisiologia (come in *Occhi e nasi*), sia inserendo i tipi fisiologici in strutture narrative mantenendo intatto il loro 'statuto fisiologico' (nel caso dell'Uomo-colla) oppure rifunzionalizzandoli come 'macchiette in azione' (nel caso della Madre della debuttante), o ancora facendoli regredire a personaggi-fantasma evocati da altri personaggi o a strategie retoriche (nei casi dello Strozzino e del Gaudente). Ne possiamo dedurre l'importanza che l'autore attribuisce ai testi delle fisiologie, forse perché la tipizzazione fisiologica rappresenta il modo in cui egli caratterizza i suoi personaggi in generale, cioè parcellizzando, categorizzando, isolando. Inoltre, Collodi mostra di intendere il genere della fisiologia in senso veramente umoristico, e quindi come un contenitore mobile, flessibile, aperto a diverse strutture atte a riassumere l'epoca attraverso i suoi tipi, o a fare satira sugli argomenti che più gli stanno a cuore. Il mondo che scaturisce da *Occhi e nasi* e in generale dal Collodi in volume presenta tratti comuni ai testi collodiani pubblicati sui giornali e denota lo stesso atteggiamento del Collodi giornalistico: l'autore non perde l'abitudine all'osservazione penetrante, che svela e riassume, ingrandisce per mostrare più chiaramente i difetti di una società che si sta evolvendo verso i disvalori dell'ipocrisia, dell'inganno, della finzione, del vuoto, dell'apparenza, della falsificazione. Nell'involucro fisiologico, la caricatura isola e raggruppa per rendere più chiaro,

anche se poi la pacellizzazione si rivolta su se stessa e si scopre fasulla poiché i disvalori della nuova società collegano le categorie e le appiattiscono in un unico profilo. Ciò che le allontana dall'anonimia totale del tipo unico disegnato dalla francese *Physiologie des Physiologies*⁴⁵⁵ è la deviazione verso la macchietta, la particolarizzazione che aggiunge colore all'interno di una dimensione che lascia ancora un po' di spazio per la varietà caricaturale.

La caricatura si mostra come l'arma di chi non si arrende a ciò che c'è, ma lo stravolge per mostrare una verità più profonda, quella che non si vede, coinvolge il lettore in uno stesso sdegno e nel successivo moto di costruzione che immagina ciò che ancora non c'è. La formula è ancora quella 'classica', uno slogan, una tecnica, una speranza: *Aggredire, svelare, correggere*.

⁴⁵⁵ Cfr. *supra*, Parte Prima, cap. III, finale par. 2.

Conclusione (e apertura)

Considerando la complessità e la varietà delle questioni affrontate, come si è visto, abbiamo ritenuto opportuno fornire delle conclusioni alla fine di ogni Parte, o in qualche caso, di ogni capitolo. Dunque, più che delle conclusioni vere e proprie, vorremmo qui approntare qualche ultima e breve considerazione per questo nostro lavoro a partire dagli scopi che ci eravamo preposti e in vista di una continuazione dei lavori incentrati sui campi d'indagine qui affrontati.

Dal punto di vista strettamente letterario, il modello di descrizione della caricatura letteraria (nei termini di gamma, repertorio di procedimenti e motivi) si è rivelato un utile strumento per l'analisi della personalizzazione della tecnica caricaturale in un genere e in un autore particolari. Il modello teorico di riferimento ci è servito infatti per meglio individuare la specificità del genere delle fisiologie umoristiche, a partire dalla quale abbiamo potuto operare il confronto tra i due contesti francese e italiano (fiorentino in particolare). L'analisi dei procedimenti e dei metodi di un determinato genere letterario si è mostrata dunque un indizio per cogliere la differenza tra i due contesti socio-politici in un determinato arco temporale. Il particolare intreccio tra la comicità categoriale (la generalizzazione, l'appartenenza a una classe) e la comicità particolarizzante (la varietà, la bizzarria), tra il *fuori norma* e l'eccessivamente *dentro la norma* proprio delle fisiologie umoristiche rappresenta infatti il punto che ha reso evidente la differenza tra la massificata Parigi – maggiormente incline a una classificazione generalizzante, che provi a placare l'effetto perturbante della folla omologante – e la provinciale Firenze – ancora capace di preservare la familiarità della macchietta, la varietà del tipo, secondo un procedimento più classicamente caricaturale.

Il nostro modello potrebbe quindi essere applicato ad altri autori e altri generi caricaturali in modo da arricchire l'indagine sulla caricatura letteraria italiana. Si potrebbero ad esempio indagare i modi caricaturali di scrittori giornalisti di altri contesti regionali italiani in quel momento di forte transizione rappresentato dalla metà dell'Ottocento. Speriamo infatti di aver dimostrato la fecondità dei campi di indagine di caricatura e giornalismo, riuniti sotto più punti di vista: per la pratica di una letteratura militante e partecipata, in cui centrale diventa il collegamento con la società, il dialogo con il pubblico; per l'oltrepassamento degli angusti e restrittivi limiti tra le diverse forme d'arte e di comunicazione, in funzione

quindi del dialogo e della contaminazione, per la messa in comunione di scopi, procedimenti, strumenti; per la promozione di uno stile comunicativo moderno, veloce, attivo, in collegamento con la funzione di guida dell'intellettuale, per la protesta contro l'esistente e la proposta (più o meno implicita) di nuove costruzioni sociali, culturali, politiche.

L'analisi e l'illustrazione che abbiamo condotto intorno ai due periodici umoristici fiorentini «Il Lampione» e «Lo Scaramuccia» – collegati a due diverse fasi della storia del giornalismo umoristico ottocentesco italiano – ha dimostrato la ricchezza della via umoristica in generale e caricaturale in particolare, nonché la sua importanza storica per la diffusione su ampia scala delle notizie e degli ideali risorgimentali e per il ribaltamento delle gerarchie al fine di conferire al popolo la giusta forza per svelare i potenti, rimpicciolirli e combattere per la costruzione di nuovi scenari. Crediamo quindi che sia utile procedere verso l'ulteriore esplorazione di questi giornali dal punto di vista letterario, saggiando le proposte di altri contesti regionali per meglio definire linee di contatto o di divergenza.

Pensiamo infine che il caso-Collodi si sia dimostrato particolarmente fruttuoso proprio perché il Lorenzini rappresenta uno dei più validi esempi in cui la figura del giornalista e quella del caricaturista si incontrano nei modi e negli scopi – nei modi che devono essere tali per quei particolari scopi: la scrittura veloce, lo stile brioso e ritmato, il disegno di figure caricaturali descrivono tutti elementi che, inseriti nel supporto-giornale, diventano gli strumenti dell'intellettuale-giornalista per raggiungere un pubblico più ampio e più differenziato e coinvolgerlo nelle battaglie risorgimentali. Dal punto di vista letterario sembra che le caratteristiche naturali della scrittura di Collodi incontrino i modi caratteristici del giornalismo e della caricatura; inoltre, la forma particolare della caricatura rappresentata dalle fisiologie piace particolarmente al Lorenzini: egli se ne appropria e le imprime il suo personale marchio, ibridandola con lo schema della macchietta e utilizzandola quasi automaticamente per la costruzione dei personaggi o come principio unificante per la struttura di libri. Gli studi sul Collodi caricaturista-fisiologista potrebbero forse avanzare a partire da queste nostre conclusioni e applicando le stesse al capolavoro collodiano per verificare quindi in quali modi il principio fisiologico-caricaturale agisca nelle modalità di costruzione dei personaggi e nella struttura del libro.

Lo studio di caricatura, giornalismo e di Collodi-giornalista e caricaturista suggeriscono infine che bisognerebbe forse tendere verso un'integrazione dei campi d'indagine per la messa in comunione di dati e strumenti tra le discipline,

l'apertura dei confini in funzione di una ricerca più produttiva, più feconda, più viva.

Appendice: immagini



Imm. 1. Prima immagine di testata de «Il Lampione» (5 ottobre 1848)



Imm. 2. Seconda immagine di testata de «Il Lampione» (10 novembre 1848)



Imm. 3. Terza immagine di testata de «Il Lampione» (11 gennaio 1849)



Imm. 4. Quarta immagine di testata de «Il Lampione» (14 marzo 1849)



Imm. 5. Quinta immagine di testata de «Il Lampione» (28 novembre 1863)

CIBI INDIGESTI



LAFAYETTE — Ricordatevi che cotesta minestra fece fogo a vostro Zio !!!!

al suo Olimpo cardinalizio, ed ha esclamato così — Vieni al mio seno, tu sei degno di me. Tu coi fulmini sacerdotali, io colle bombe... oh i popoli non oseranno resisterti! *Cadent! a latere tuo mille, et decem milia a dextris meis, ad nos autem nemo appropinquabitur.*



UNA LEGGE

LUMINOSA

Il governatore di Pavia ha dato una luminosa prova del suo amore per far sì che le tenebre si diradino una volta dal suolo Lombardo. Perciò ha emanato l'ordine che da ventiquattr'ore in poi nessun suddito imperiale pavese possa uscire di casa e girare per le strade della città senza portare un lume in mano. Si tratta

dunque di far ogni sera, compresa la sera delle Ceneri e quelle di tutta la quaresima ciò che i Romani fanno l'ultima sera di carnevale, i moceoletti. Di tutte le misure Austriache in Lombardia questa è l'unica misura comita in mezzo a tutte le tragiche.

Il decreto era semplice semplice, e concepito così:

Nessun suddito del paterno governo può uscire di casa senza una lanterna.

Un innocente suddito appena promulgato l'ordine prende una lanterna, esce,

Imm. 6. *Cibi indigesti* («Il Lampione», 15 gennaio 1849)

PIETANZE BORBONICHE



Se mi rimandano anche questa pietanza, non so più che inventare!

ULTIMI DECRETI

di

Radetzky

— Visir Montecuccoli, il termine imposto dal mio decreto ai profughi per rientrare nel mio stato va spirando col mese; quanti Lombardi hanno rimpatriato?

— Fel-gran-sultano-Radetzky...

— Eh! Eh! Non dimenticate il duca di Custozza.

— Fel-gran-sultano duca di Custozza, nessun profugo, ch'io sappia, ha obbedito alla tua paterna voce; anzi l'emigrazione cresce a dismisura.

— Come, come! Quei cani di Lombardi fanno sì poco conto dei miei decreti? Ciò è impossibile, fatemi venir tosto tutte le guardie delle porte di Milano.

Il visir Montecuccoli s'inclinò a terra e sortì dal serraglio Radetzkyano per eseguire gli ordini del suo signore.

Venne la guardia di Porta Ticinese. — Giannizzero, quanti Milanesi sono rientrati per la vostra porta? chiese il duca di Custozza.

— Nessuno, o Sole d'Italia, ma invece ne sono sortiti due mila.

— E tu, che hai osservato a Porta Ludovica?

— Vi entrò un individuo che si spacciava per emigrato, ma era uno spione, o folgore delle battaglie.

— È tu, a Porta Vigentina?

— Vi entrarono, e furono arrestati quattro contadini, i quali avevano le tasche piene di pistole e pugnali riserbati per il tuo petto, o lume dei Croati.

— E tu, a Porta Romana?

— Vi passarono quattro cardinali, i quali venivano a chiedere la tua protezione per il pontefice, o nuovo Maometto.

— F tu, a Porta Tosa?

— Non ho visto passar altri che mille e mille de' tuoi Croati, o stella d'occidente.

— A Porta Renza?

— Vi passarono quei testardi consiglieri municipali di Brescia cinti di ferri e scherniti da' tuoi Ulani, o specchio di giustizia.

— A Porta Nuova!

— Transitarono vedove, madri e spose piangenti e disperate, vecchi scarni, imbecilli, cadenti, orfani miserabili...

— Basta, basta; e tu, a Porta Comasina?

— Ho visto portar sopra un carro dieci cadaveri d'uomini scannati.

Imm. 7. Pietanze borboniche («Il Lampione», 8 febbraio 1849)

UN USCIERE

A Napoli il Ministero Bozzelli si è messo in testa di ridurre la libertà della stampa come l'araba fenice, a differenza però che

questa non si sa dove sia mentre la libertà della stampa a Napoli quando sparirà interamente dal regno sarà reperibile nelle stanze della Vicaria, ove verrà gelosamente custodita. Anche l'altro giorno dicevi che

siano stati rinchiusi alla Prefettura tutti i redattori, stampatori e venditori di un giornale che aveva parlato con poco rispetto d'un usciere— Voi lo so, mi direte, come si può trovare in ciò il motivo di una con-

IL MAGNETISMO APPLICATO



— Signora, siete fedele al vostro consorte?

— Potreste metterlo in dubbio? . . . Le mie azioni non ve lo dimostrano?

danna? ma il Ministero Bozzelli che la sa più lunga di voi, ce n'ha trovati non uno, ma cento. Ecco come: l'usciera apparteneva ad un tribunale. Il tribunale non è forse l'altar della legge? la legge non è la base d'ogni governo? il governo non è composto di tre poteri? in questi tre poteri non è forse compreso uno

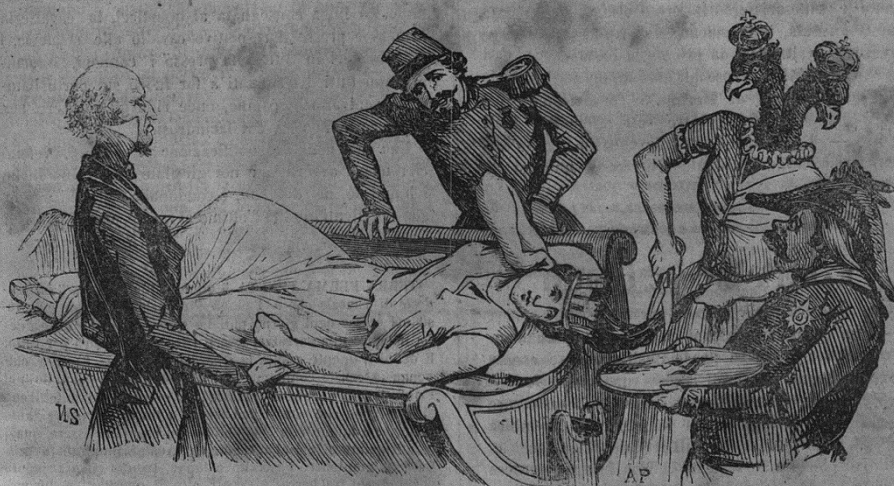
che è al di sopra di ogni attacco, un potere inviolabile? Il parlare in modo inconveniente di questo potere non è forse infrangere l'articolo della legge, che lo proibisce? Dunque parlando dell'usciera, il giornale aveva infranto la legge, infrangendola aveva mancato allo statuto, mancando allo statuto aveva sper-

giurato, spargiurando aveva col suo esempio provocato lo spargimento del disordine, spargendo il disordine aveva tentato di cambiar la forma di governo: ed ecco che il nostro Bozzelli, e per esso la Prefettura lo costitui reo di aver voluto cambiar la forma di governo per aver parlato con poco rispetto d'un usciere.

Imm. 8. *Il magnetismo applicato* («Il Lampione», 12 dicembre 1848)

Così precisamente è accaduto del sig. *Messaggere di Modena* e della signora *Gazzetta di Milano*. Il *Messaggere* da qualche tempo andava a portar dell'imbasciate per parte del suo padrone al Quartier Generale di Radetzky; là aveva trovata quella buona pelle della sig. *Gazzetta*: incominciarono a barattarsi le occhiate di sotto in su, a toccarsi la punta delle scarpe, a bisbigliare una parolina sotto voce, e finalmente s'innamorarono come gatti (e precisamente fecero quello che fanno i gatti, graffiaronò, rubaronò, morsero, e final-

mente si spera che arrabbieranno). Ora quei signori sono sposi; hanno già dato avviso alla nobiltà dell'onorevole parentado, e tutto è stabilito per la cerimonia — Il sig. Ab. *Labaro* di Roma farà le parti di curato. I sigg. *Tempo di Napoli*, e *Osservator Triestino* uno di sotto, l'altro di sopra, sono invitati a far da testimoni — La *Gazzetta di Firenze*, col suo marito e col servitore anch'essi si portano alla festa, ove probabilmente ci troveranno diversi amici e parenti — Evviva gli Sposi!..... —



La Ninna-Nanna

OVVERO LE TRATTATIVE DELLA PACE.

PAX VOBIS

La pace è fatta! — Voi sapete, come me, che quando finisce la guerra bisogna che incominci la pace, perchè in questo mondo non c'è via di mezzo; o pace o guerra — I mediatori ed i rappresentanti convenuti al Congresso hanno sudato due mesi interi per questo lavoro e li compatisco, perchè se in ventiquattro milioni non c'è riuscito di far la guerra, figuratevi la fatica che avranno durato dieci o dodici uomini soli per fare la pace. — La cosa, come potete supporre, non è andata punto liscia; mi scrive il solito corrispondente che hanno litigato, questionato, pagato, comprato — ragionato mai — almeno il corrispondente non lo accenna — Insomma per la pace intavolarono una guerra accanissima perchè le opinioni erano discordi, e chi aveva i diritti, chi gli interessi, chi le ragioni, e sono andati lì lì per venire alle mani atteso che la dissensione prendeva un carattere molto serio — Ecco la seduta

— Radetzky ha dichiarato aperta l'adunanza ed ha incominciato in questi termini.

Radet. (pensando alla *Giovannina*) — Io sono per la pace.

Cavaig. (riflettendo alle spese dell'esercito delle Alpi) — Anch'io.

Inc. Ingl. (facendo un calcolo mentale) — Anch'io.

Inc. Sardo. (rammentandosi le istruzioni della *Camerilla*) — Anch'io.

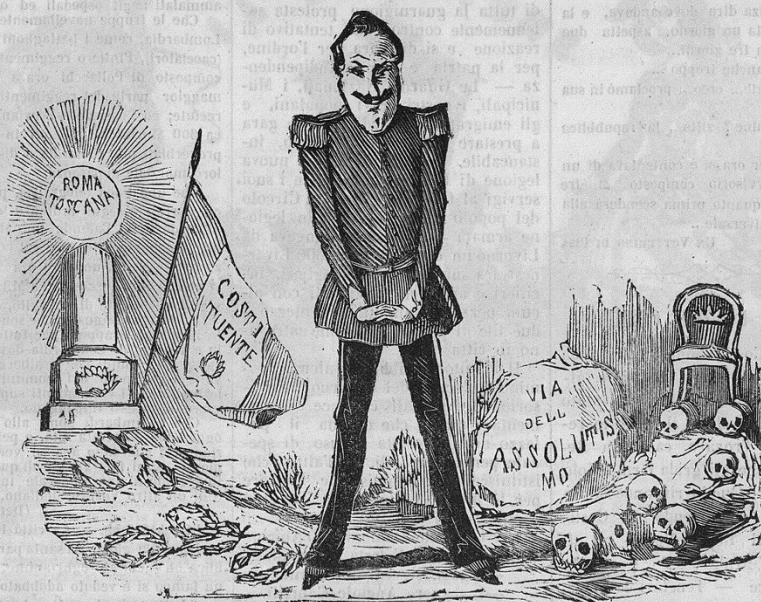
Inc. Romano. (coll'obbligo di fare un'opera pia) — Anch'io.

Inc. Toscano. (sognando *Welden*) — Anch'io.

Inc. Napolit. (per non turbare le buone relazioni) — Anch'io — e qui a scanso d'equivoci

l'incaricato Napoletano dichiarò che egli approvava la pace coi Tedeschi, non quella coi *barbari* di Sicilia — Il Segretario del Congresso prese appunto di questa dichiarazione che fu appoggiata calorosamente dall'onorevole membro Radetzky — Fatto ciò venne portato sulla tavola di mezzo il

Imm. 9. *La Ninna-Nanna ovvero le trattative per la pace* («Il Lampione», 12 ottobre 1848)



UN NUOVO ERCOLE AL BIVIO

de ma sapete a quale oggetto? niente altro che per tagliarsi la causa dello scandalo. Si signori, tutti si tagliarono la coda e la deposero sul rogo, quindi appiccatovi fuoco nacque il gran falò — Un avvertenza però — Le code non furono svelte dalla radice ma semplicemente tagliate, ed all'occasione si vedranno pullulare più rigogliose di prima — Facciamo però la mozione di non dar più il nome di codini a questi signori, ma semplicemente quello di *Mozziconi*.



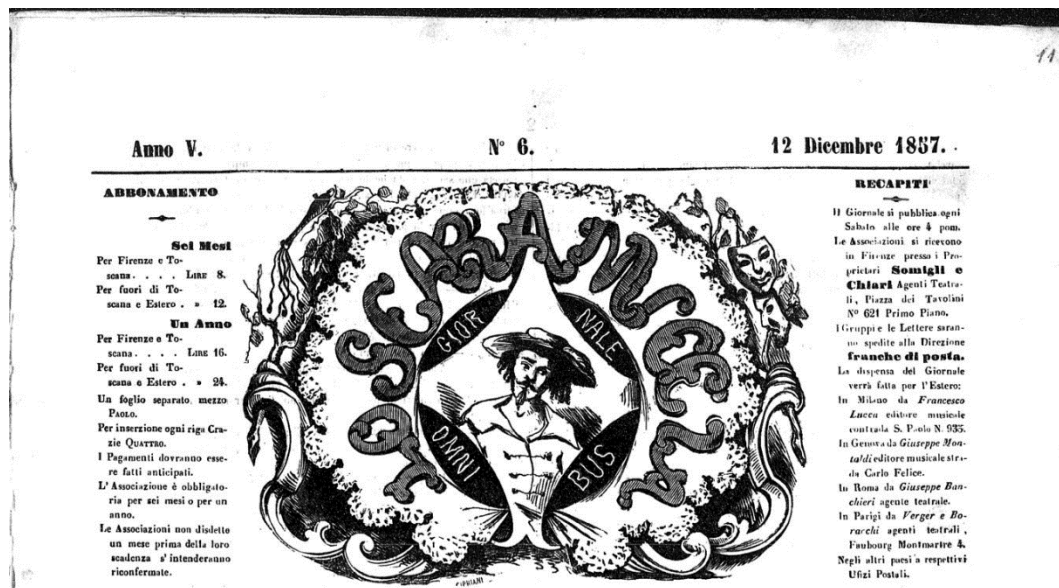
COLPI DI FRUSTA.

— Conosci Carlo?
— No.
— Quello che ogni giorno litiga con la moglie?
— Perché?
— Per opinioni politiche.
— Eh?
— Davvero. La moglie ha idee democratiche.
— Oh!
— Carlo invece è assolutista in casa, e fuor di casa...
— Cattivo accozzo.
— Cattivissimo. Carlo per punir la moglie, che fece? credè che il diminuirle il bene della sua presenza, della sua vicinanza, delle sue carezze potesse ridurla

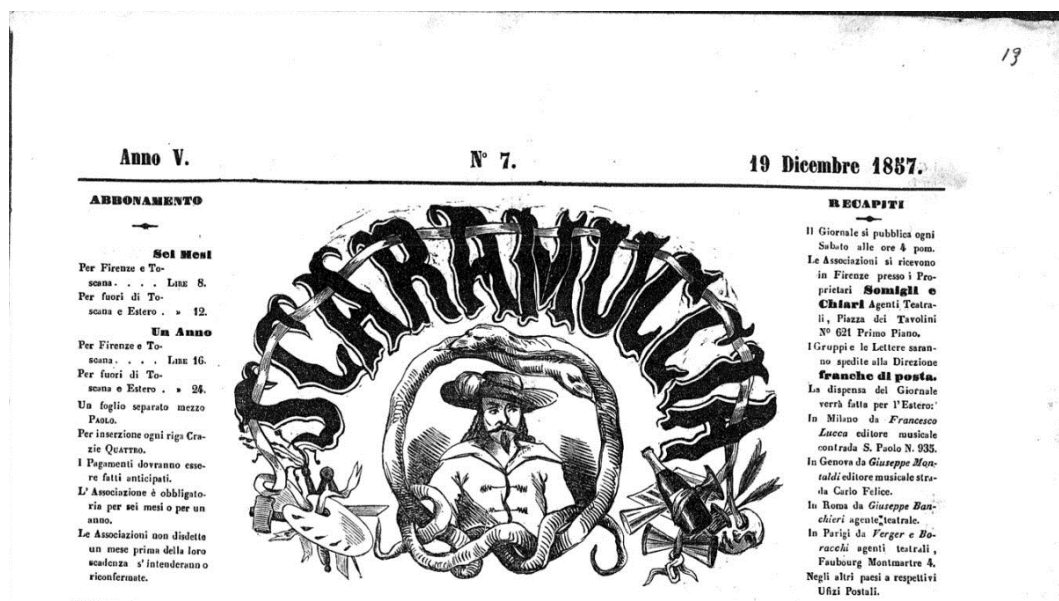
al dovere (non so di che dovere volesse parlare).

— Ce la ridusse?
— Nemmeno per ombra — Incominciò dal privarla del piacere di vederlo a colazione, ed essa zitta e allegra — Non venne a pranzo, ed essa mangiò il doppio — Della cena non parlò perchè la cena in casa di Carlo non usa... Quando erano in armonia la moglie si contentava di un crostino che gustava guardando il marito...

Carlo disse fra se: te la farò io... e non si fece vedere la notte; e la moglie... la moglie la mattina vedendolo per caso gli richiese se avesse dormito bene, assicurandolo di aver essa fatto tutto un sonno. Carlo era disperato, e le idee democratiche prendevano piede in sua casa un giorno più dell'altro. Che volete che vi



Imm. 11. Prima immagine di testata de «Lo Scaramuccia» (12 dicembre 1857)



Imm. 12. Seconda immagine di testata de «Lo Scaramuccia» (19 dicembre 1857)

Anno II.

N.° 48.

21. Apr. 1855.

RECAPITI

Le associazioni al direttore in Firenze alla
Direzion del Giornale in Via degli Archibbi del
N. 106, al Messaggio, i Gruppi e le Lettere
saranno spedite alle Dittature franco di posta.

ABBONAMENTO

Per Firenze e la Toscana 5 50
• Estero 10 00
Un foglio separato un po'le
Le inserzioni ogni riga ogni quattro

SCARAMUCCIA

GIORNALE OMNIBUS

Si pubblica in Firenze il Sabato, a ore 2 pomeridiane

LE SCIMMIE E I CANI AMMAESTRATI

al Politeama Fiorentino.

La Compagnia canino-mandrilla-equestre ha prodotto sull'animo dei fiorentini una profonda sensazione. Ogni giorno il Politeama rigurgita di spettatori. Sono stati veduti alcuni amatori di storia naturale piangere di tenerezza allo spettacolo commovente di un Mandrillo puro-sangue, vestito da giudice, o di una Cagna trasformata in Cerrito, meno il *trango francese* — e più la coda. Diciamolo subito: le bestie del Casanova hanno fatto un gran contraccolpo sui prezzi piuttosto alti in cui si manteneva la razza umana. Da qualche giorno in qua, alla piazza di Firenze, l'uomo è riluttato del 50 per cento.

Molti sono i curiosi che vorrebbero sapere con qual mezzo il Casanova sia giunto ad ammaestrare gli artisti quadrupedi e quadrupedi della sua compagnia. Il mezzo è facile: con lo zucchero. È incredibile l'inflessione che esercita questo coloniale sull'educazione degli animali... e sull'onestà dei collettori.

Forse non è lontano il giorno in cui il direttore Casanova dovrà pentirsi amaramente di avere spinto troppo l'ammaestramento dei suoi allievi.



L'artista che si è acquistate le simpatie universali è il Mandrillo Mamock. Grave e sostenuto di aspetto, la sua fisionomia accenna un freddo disprezzo per le cose di questo mondo — eccettuate le noci.

I Mandrilli non sono simpatici — mi diceva una Signora appassionatissima per la *Storia Naturale* — ma posseggono delle eccellenti qualità.

Mamock, malgrado l'austerità che forma il fondo del suo carattere, si mostra galante col bel sesso. Egli, come tutti i grandi artisti, si serve del prestigio della sua abilità per arte di seduzione.



In buona coscienza, io non consiglierai mai un amico di condurre la propria moglie a fare la conoscenza personale dell'artista Mamock. Il gono ha sempre delle grandi attrattive per le donne — specialmente quando si presenta sotto le forme di Mandrillo.

Le Scimmie, la Holle, la Dubois, bisogna pur dirlo, sono state eccelsi.

sate da Miss Lary e da Miss. Batavia della compagnia Casanova. O Amazzoni del Circo Guerra! il vostro prestigio ha sofferto un gran colpo! Di tante seduzioni che vi circondavano, forse non ve ne sono rimaste che due sole: un certo profumo di stalla, e i calli delle mani.



Tutte le Amazzoni delle Compagnie equestri amano eccessivamente i legumi, dal piccolo seme di zucca fino a tutto il cocomero inclusive. Si parla a questo proposito di un giovane *lyon* che avrebbe conquistato il cuore di Miss Lary col modesto regalo di una pera. E poi dicono che le donne di teatro sono indiscrete!



I cani del Casanova fanno prodigi. Ballano, saltano... solo mi sorprende che finora non abbiano cantato! Quando Pagliano si recò a visitarli, gli si affollarono dintorno, gridando — Signor impresario, rammentatevi di noi. Il Professore uscì di là visibilmente commosso.



Nella *Pressa di Saïda*, azione militare con fucilate e stoppie di mine, un cane del Casanova, ha finalmente trovato la maniera di spingere le bombe per mezzo di un metodo pochissimo complicato. Molte delle più grandi scoperte ebbero origine dal caso — quest'ultima si deve alla povera.

Imm. 13. Le scimmie e i cani ammaestrati («Lo Scaramuccia», 21 aprile 1855)

Anno II.

N.° 49.

28. Apr. 1855.

RECAPITI

Le associazioni si ricevono in Firenze alla
Divisione del Giornale in Via degli Archioli nel
N. 166, al Massimo, i Gruppi e le Lettere
saranno spedite alla Divisione fra due di posta.

ABBONAMENTO

Anno
Per Firenze e la Toscana £ 16.
« Estero » » 24
Un foglio separato un po' più
Le inserzioni ogni riga erano quattro

LO

SCARAMUCCIA

GIORNALE-OMNIBUS

Si pubblica in Firenze il Sabato, a ore 2 pomeridiane

Effetti di un indigestione.



L'assalto del Trovatore comincia a reagire sinistramente sulla tranquillità dei sonni
del pubblico fiorentino.

Precauzioni per la tisi polmonare.



La salute della povera Trovatore, malgrado i continui alti e bassi, si conserva
sempre in uno stato vacillante. I medici l'hanno consigliata a mettersi sotto una cam-
pana di vetro.

IL VADE-MECUM DEL GIOVANETTO

- Cos'è l'uomo?
- Un animale ragionevole!
- Perché si chiama ragionevole?
- Perché non ragiona quasi mai!
- Cos'è la femmina?
- Un rebus su due piedi.
- Qual'è la parte più nobile della donna?
- Lo stivalello!
- Perché il sesso mascolino si chiama il sesso forte?
- Perché, per il solito, è il più debole.
- Qual'è l'anelito di congiunzione fra l'uomo moderno e il Giob-
antico?
- Il marito.
- Cos'è l'amor platonico?
- Una barzelletta che non fa ridere.
- Cos'è l'amore?
- Un mezzo, come tutti gli altri, per ammazzare il tempo.
- Cos'è il matrimonio?
- Un tegolo che cade perpendicolarmente sulla testa!

Vanità e debolezze umane.



Dopo il successo ottenuto dal *Rigoletto* una Deputazione di zoppi si reca dal ma-
estro Verdi per indurlo a scrivere un'Opera anche per loro. Essi lo persuadono che le
infermità sono un effetto scenico che non va temuto.

Il Trovatore e Gli Arabi nelle Gallie, a Parigi.



« Maurice nel contro l'Arabia tutta!... »

- Qual'è la donna che dico meno bugie?
- Quella che fa meno all'amore.
- Cos'è una passione?
- Un pretesto per iscusare qualche grossa corbelleria che abbiamo
fatto.
- Cosa intendete per *gioie conjugali*?
- Un ragazzo che piange tutta la notte: un altro che vi scherza sulle
ginocchia, annaffiandovi di tepida rugiada: un figliuolo che vi presenti una
lista di debiti, o una cambiale che scada: una moglie che vi fa le... « es-
cessi » o via discorrendo.
- Cosa è la *fanciulla*?
- È l'Invidia sotto le mentite spoglie dell'innocenza!
- Cos'è la *fedeltà conjugale*?
- Un giuoco della fantasia!
- Ditemmi cos'è il vero *Matrimonio per inclinazione*?
- Una commedia di Scribe in 3 atti.
- Cos'è il giovine *scopolo*?
- Una farfalla che scherza intorno al lume.

Scaramuccia.

Imm. 14. Vignette diverse de «Lo Scaramuccia» (28 aprile 1855)

4. I 662

RECAPITI
Le associazioni al ritorno le Finanze alla
Direzione del Giornale in Via degli Archibuesi
N. 1060 al Messaggio, i Gruppi e le Lettere
saranno spedite alla Direzione franche di posta.

ABBONAMENTO
Anno
È 16.
È 54.
Un foglio separato un po'io.
La inserzioni agli tipi erano quattro

LO SCARAMUCCIA

GIORNALE OMNIBUS

Si pubblica in Firenze il Sabato, a ore 2 pomeridiane



— Professor Pagliaro, sotto di ripieno: con che stropio potrei purgarmi?
— Bello mio, quando la soffiva di ripieno, mi son purgato con questo!



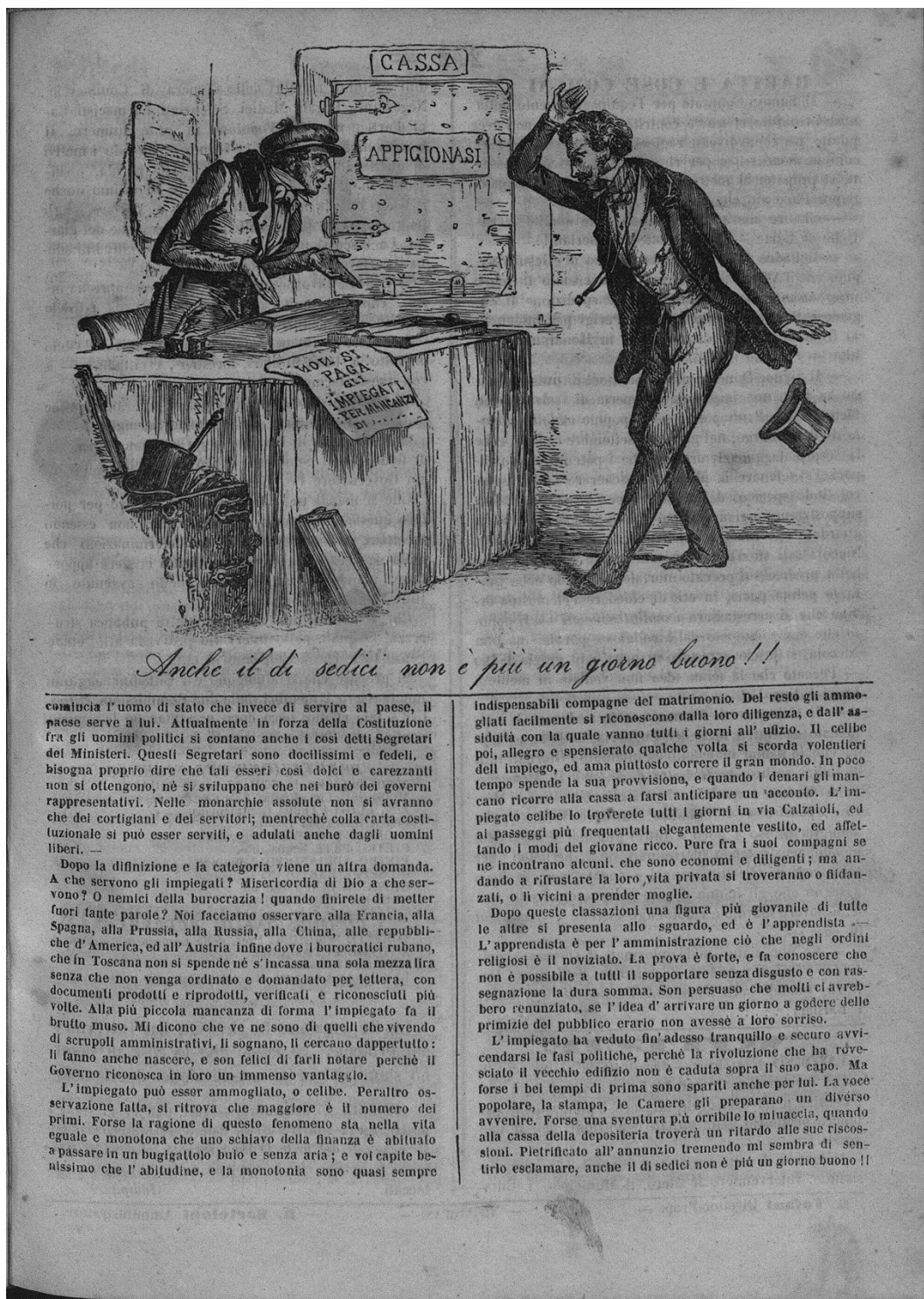
— Cosa si pare della voce, e dell'incise di mia moglie...
— In tutta coscienza, mi pare che vostra moglie canti bene... ma che gioca male!

ACQUERELLI E TOCHI IN PENNA

Lo Strozino.
La maldicenza in questo mondo non rispetta alcuno — neppure gli strozini; e dio sa se gli strozini sono meritevoli di rispetto!
Lo strozino, considerato sotto un certo punto di vista, è l'amico del povero! Venite meco e fate conto di ragionare. Se domani il *fanfani* o il *marcon* vi alloggiassero le tasche di ogni specie moneta, se un socio d'industria vi procura la sorpresa di spogliarvi da un momento all'altro, in virtù d'un fallimento: se una giovane donna, alla quale aspirate, mostra delle tendenze sfrenate per gli scialli della *Ville de Lyon* e per i confetti di Castelmor: se vi imbatte in un creditore brutale, che contro ogni legge divina ed umana, intenda di farsi pagare in l'ultimo soldo, ditemi un po': in uno di questi momenti solenni della vita, a chi siete solito ricorrere per togliervi d'impaccio? — Forse agli amici? — No: — perchè l'amizizia, qualunque Cicerone si sia ingegnato di farcelo prendere a noia, con quella sua cicalata a P. Atico, è sempre cosa di troppo valore, per trovare chi se la voglia giocare con una domanda imprudente di qualche prestito per urgenza? Eppoi gli amici! oh! gli amici in fatto di prestar denari, hanno un dettato eccessivamente classico che dice: *Amicus Plato, sed magis amica...* moneta. Voi mi farete osservare che quel moneta non è certamente troppo latino, o che, per lo meno, non rimonta al buon secolo d'Augusto, al secolo classico della lingua, ma in ogni modo però, quel vocabolo suona abbastanza chiaro ed esplicito per farvi capire che l'amico non si trova disposto a prestarvi il più vile fra tutti i centesimi di bassa lega.
Cor! è lo strozino? — La risposta è un po' complicata. Fino a tanto che le scienze naturali si mantengono nell'infanzia, fu creduto generalmente e per uno di quegli errori popolari, così comuni nei secoli d'oro dell'ignoranza, che lo strozino appartenesse per certi rapporti alla famiglia umana. Ma oggigiorno, che la dio merce, le scienze hanno progredito, e che le grandi scoperte hanno gettato una nuova luce sulle molecole del creato, è stato riconosciuto all'unanimità o come quattro e quattro fa otto, che lo strozino, propriamente parlando, appartiene alla *Vampirolgia*.
Andate franchi: lo strozino è un vampiro — la sua superbia estrema ha la configurazione di un bipede: la faccia ritiene un po' dell'aguzzo, ha la configurazione di un gatto: il collo è giallo: come il napoleone d'oro: ha i denti d'acciaio finissimo: il sorriso di *double*: l'anima di ferro fuso: la coscienza di gomma elastica: il cuore... Un momento: mi assicurano che in questi giorni, essendo stata fatta l'analisi di uno strozino, per mezzo di un apparato chimico, fu scoperto che nel posto del cuore, ci aveva un porta-moneta a doppia cerniera. Io non so davvero, se da questo fatto, per ora unico, si

possa dedurre in tesi generale, che il porta-moneta sia il cuore degli strozini! La scienza non si è ancora pronunciata!
Lo strozino ha la virtù della *calamità* — e forse deriva da ciò, che alcuni impigri, servendosi di un giuoco di parola, hanno chiamato lo strozino una *calamità*! Invece di sangue, gli scorre per entro i calami e le vene un fluido magnetico, che ha la forza di assorbire e di tirare a sé tutti i metalli, e specialmente i metalli corroditi di un corio e di un valore effettivo. Quando il prossimo è ridotto al verde, quando è ridotto allo stato di nudità assoluta, allo stato semplice, primitivo, Adamita — più i debili e meno la foglia di fico — allora lo strozino gli si attacca alla pelle e, vampiro insaziabile, si contenta di succhiargli il sangue. Pare incredibile che la medicina non abbia ancora sperimentato, in certi casi d'infiammazione più o meno locale, l'applicazione dello strozino in luogo della sanguigna! Se l'esperimento riuscisse bene, come tutto porta a crederlo, ne verrebbe un gran vantaggio all'umanità, e sarebbe finalmente rinfuocato l'orgoglio dei detentori di sanguisughe e degli applicatori di *mignotte a domicilio*!...
Lo strozino è modesto! Al contrario di tanti millantatori che vantano le ricchezze che non hanno, il nostro eroe dichiara sempre di non avere un soldo al proprio comando: « La crittografia si è attaccata anche al danaro » ecco l'unico motto spiritoso che egli si permetta nella sua gravità.
Lo strozino è compiacente. Esso è dolente di non potersi prestare la somma che chiedete — ma ve la cercherà. Conosce una persona... un amico... insomma farà di tutto per contentarvi. E se non riesce a raccapezzarvi i mille franchi che, per esempio, vi occorrono, ve ne darà 200 in effettivo: o vi offrirà gli altri 800 in tanta casupa filata, o in tante pezze di cambry a fiori, eccellenti per rivestire i mobili di casa vostra... ma non per pagare una cambiale che scade.
Lo strozino... ma insomma io sarei prolisso, se volessi fare il panegirico di questo vampiro!
Oh strozini, crescite e moltiplicate... e che l'80 % vi sia leggiere! Lasciate pure che i pedanti alzino la voce: voi siete una conseguenza logica della putrefazione della società; il prenderela con voi è la stessa cosa che il rifarsela coi vermini che si alimentano sopra un cadavere frollato da cinque giorni di seppoltura!
Firenze 19 Maggio.
Domenica mattina assistemmo al secondo *Esercizio di Rettazione*, che davano gli Allievi della scuola Ginnasiale, sotto la direzione di Filippo Berti. E cominceremo subito dal prendere appunto di un fatto, cioè, che questi allievi da un esercizio all'altro, accennano sempre un progresso, specialmente sotto il rapporto della dizione, del sentimento, e della correzione

Imm. 15. Vignette senza titolo de «Lo Scaramuccia» (19 maggio 1855)



Imm. 16. Vignetta associata alla *Fisiologia dell'impiegato* («Il Lampione», 2 ottobre 1848)

DIMOSTRAZIONI BUROCRATICHE



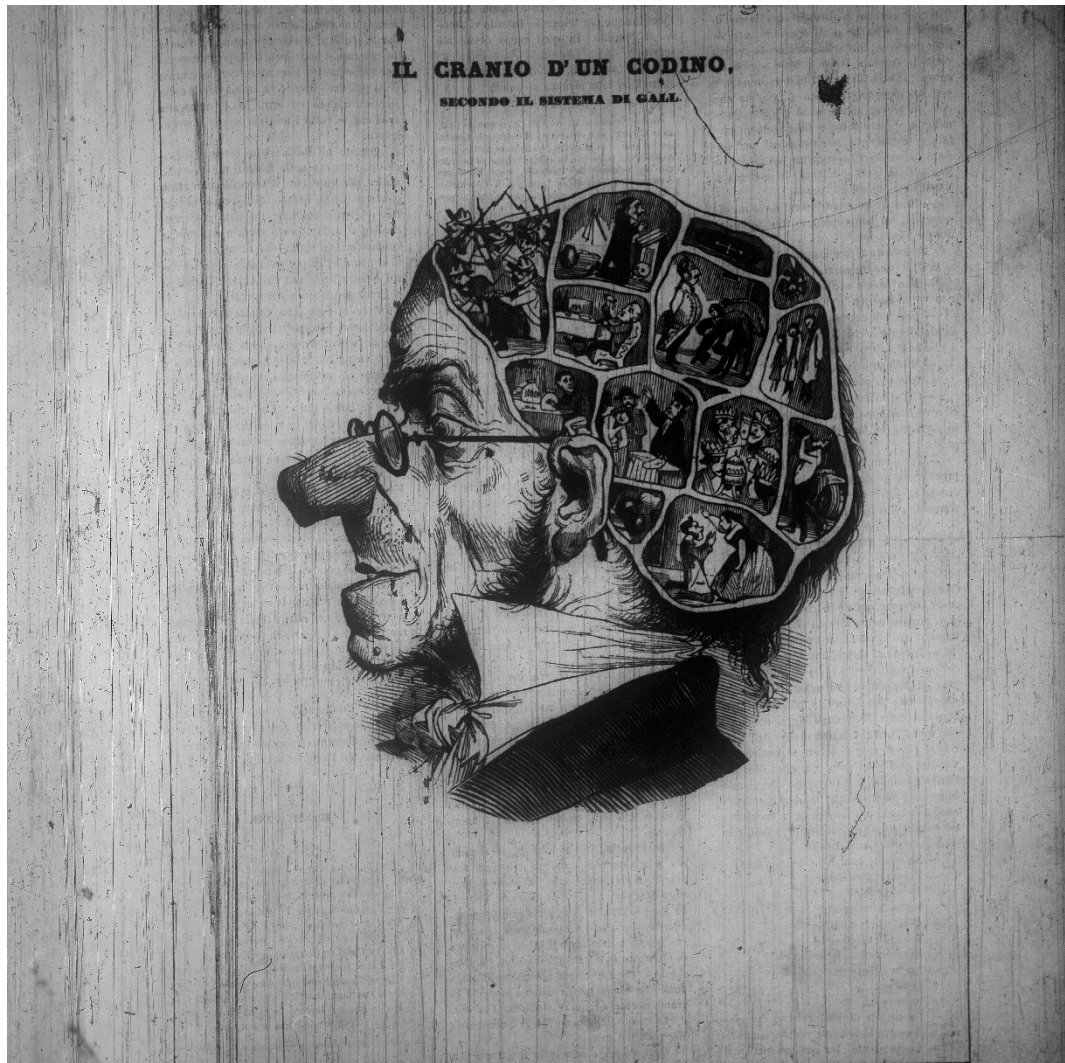
Coro d'Impiegati vecchi al nuovo Ministero

Io vengo a dirti addio
Se non mi vuoi più qua....
Ma se ci resto anch' io,
Viva chi pagherà.

Tremende furon l' ire !
Duro il servir sarà !
Si serva !! è un bel servire
Servir chi pagherà.

Il sacco ho preparato.....
Ma lasciami star qua.
Sono uomo ed impiegato
Viva chi pagherà.

Imm. 17. Dimostrazioni burocratiche («Il Lampione», 30 ottobre 1848)



Imm. 18. *Il cranio d'un codino, secondo il sistema di Gall* («Il Lampione», 26 maggio 1849-60)

IL MINISTERO PIEMONTESE SI DIMETTE!!

Il famoso ministero dell'armistizio Salasco, della mediazione, del rin-

nuovato armistizio, il ministero della Opportunità, e della pace onorevole dicessi che voglia abbandonare il potere — Una cosa di nulla! Ma si può sapere il perchè? il perchè non ve lo posso dire per certo perchè

neppure io, che son'io, l'ho potuto sapere, perchè la notizia mi è stata raccontata così genuina genuina senza annotazioni e senza perchè — O ministri che deste tante migliaia di lire al Costituzionale Subalpino per-

LAMENTAZIONI CODINESCHE



Come vanno le nostre cose?

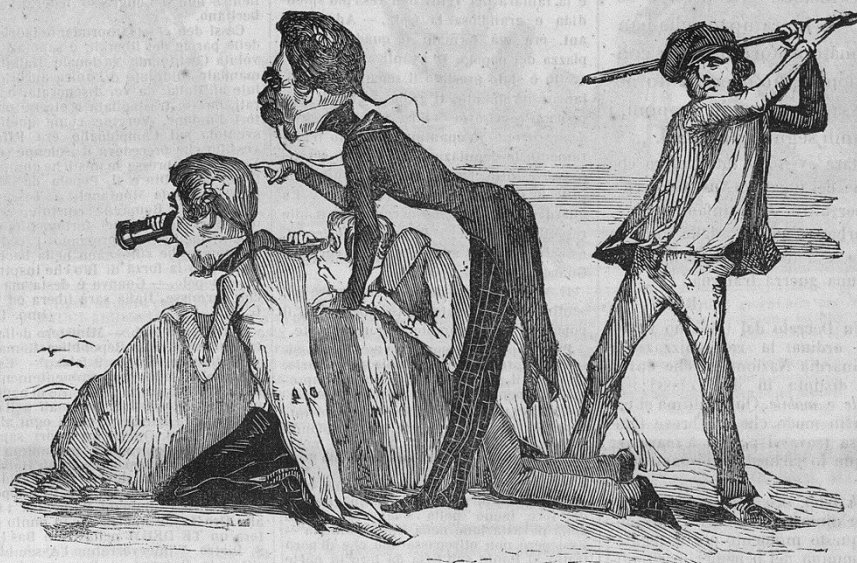
Eh!... come voi vedete!...

Imm. 19. Lamentazioni codinesche («Il Lampione», 2 dicembre 1848)

ILLUSIONI

0

I CODINI ALLE VEDETTE



Uno — Eccoli.... eccoli! veggo l'aquila!

Un'altro — E io il becco!....

Un'altro — È vero.... qualche cosa viene....

Democratico — Eccoli questa.

e la sua lingua che in gioventù si era occupata nelle dulcitudini amorose divenne nella matura età uno dei più fieri sostegni del partito reazionario. A chi la dava, a chi la prometteva... e voleva (sempre però con la lingua) ammazzare, come suoi dirsi, bestie, e cristiani.

Gli uomini giunti al potere dovevano, secondo lei, esser fatti a pezzettini (precise parole) i liberali messi arrosto, e si offriva per con-

dirli, e questa era forse la sola cosa che poteva riuscirle se essi fossero stati tanto grulli da capitar sotto la di lei ampolla.

Finchè la reazione ebbe speranza

La Marchesa menò la lingua in danza...

Ma appena si seppe la fuga del Capo-Coda, e che il Governo Provvisorio messe fuori un certo avviso che diceva a un dipresso « chi con atti o con parole attenterà alla tranquillità pubblica ec. ec. sarà ritenuto

come traditore della patria, e come tale punito » la Marchesa si cacciò la coda fra le gambe, e si messe l'acqua in bocca... quindi ha pensato bene di ritornare alli svenimenti ed ora si trova in un continuo deliquio...

Noi le auguriamo di rimanere in tale stato finchè l'Europa non sarà divenuta tutta Cosacca... Mal per lei se invece si farà Repubblicana.

ITALIANA.



Imm. 21. *I sogni del giusto* («Il Lampione», 14 agosto 1849)

sozzura, che nulla il bene individuale considerano di fronte al pubblico bene, e che s'inclinano plaudenti all'ingegno dovunque, e sotto qualunque aspetto a loro si pre-

senti. In proposito di che ecco un aneddoto. Sere or sono un onesto e Italianissimo Cavaliere veduto in teatro un Ministro Democratico ormai troppo noto per l'alto ingegno che lo

distingue si portò nel suo palco a fargli visita, e con esso buona pezza della sera s'intrattanne. Alcuni della superba retrograda Aristocrazia ciò vedendo, se sbuffassero d'ira codar-

Occupazioni di Luigi-Filippo a Londra



M'hanno rotto un cento . . . ma la macchina cammina sempre! . . .

da mestieri non è ch'io ridica. La mattina dipoi un d'essi trovato il Cavaliere si dette a rampognarlo aspramente, poco meno che il Cavaliere non dimenticasse in quel momento i dettami dell'educazione, e non rispondesse con troppa energia alla filippica di quel cattivo imbecille. Seppe però contenersi e a lui volse poche ma dignitose parole delle quali le ultime furono queste « Cesate una volta e non fate che io deb-

ba vergognarmi di esser nato della vostra classe. »

Noi tacendo dei nomi riportiamo l'accaduto perché il Popolo nella sua giustizia repartisca a dovere il biasimo e la lode —

Imm. 22. Occupazioni di Luigi-Filippo a Londra («Il Lampione», 6 dicembre 1848)

— A proposito, saltò fuori un bell'ingegno, mi viene un'idea per il capo. Se per troncare ogni quistione tra i candidati alla presidenza, noi eleggessimo il papa per presidente?

— *Non miscere sacra profanis*, disse il primo vescovo.

— Il papa peraltro è anche principe temporale, osservò timidamente un prete che non disdegnava il profano.

— Ma un papa può essere principe assoluto, non mai il capo d'un governo democratico, replicò il vescovo.

— Allora nominiamolo imperatore,

disse un legitimista; sarà un'autocrata come Niccolò.

— E potremmo chiamarlo Czar Pio XI, soggiunse il bell'ingegno.

— Benissimo, Czar Pio nono, ripeterono gli asstanti; è un titolo che gli sta a cappello.

In mezzo a tali ragionamenti era scorsa buona parte della giornata, e quantunque il clima di Marsiglia non sia rigido, un'acuta brezza tuttavia molestava la faccia ad ognuno ed i polpacci in particolare ai degnissimi prelati.

— Dietro il calcolo che ho fatto, par-

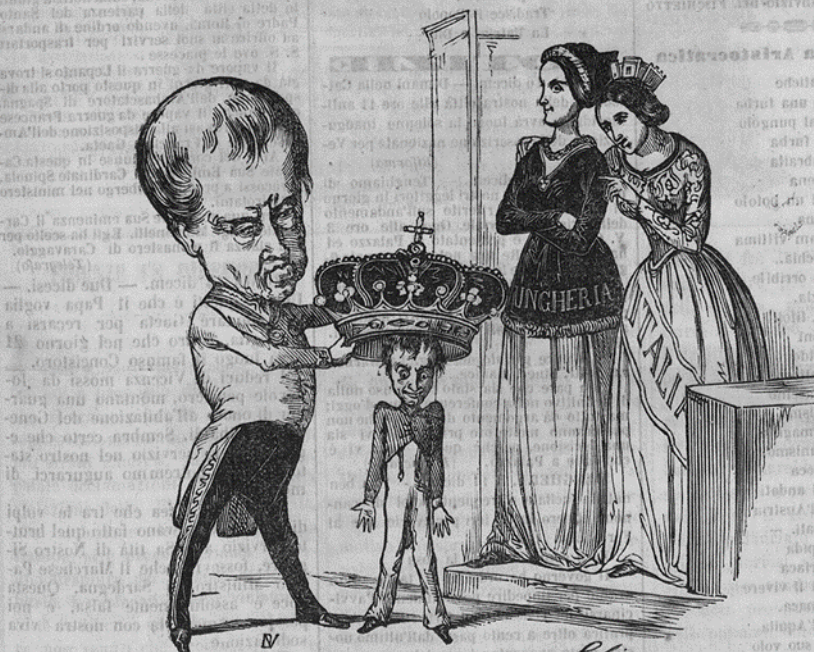
mi che a quest'ora Sua Santità dovrebbe essere arrivata, disse un individuo, il cui naso dimostrava il desiderio d'una temperatura più mite.

— Il papa va sempre adagio nel camminare avanti, rispose in tuono mistico un canonico.

— E corre a precipizio quando torna indietro, sclamò una voce sconosciuta. A questa osservazione nessuno rispose.

Poco dopo il sole imporporando cogli ultimi raggi l'orizzonte, moriva sotto le onde del mare. Calava la notte; il freddo

ABDICAZIONE DI FERDINANDO I



IMPERATORE — Questa corona è troppo grande per mio nipote....
ITALIA
e
UNGHERIA — Penseremo noi a rimpiccolirla !!!

facevasi più intenso, ed il papa non veniva.

Finalmente un individuo posto a maggior vedetta degli altri gridò: *Osanna, osanna*; un vapore viene a questa volta: non vedete quella lunga striscia di uno!

— Sì, sì, mi pare..... dissero molti.

— E quel lume che s'avanza?

— È lo Spirito Santo, che illumina coi suoi raggi il pontefice, disse un gesuita.

— Stolido! mormorò un incredulo; è la lanterna di poppa.

In un momento mille barchette splendenti di globi bianchi e gialli si riempirono di gente e vogarono verso l'immacolato piroscalo. I marinai di cotesto

non sapevano darsi ragione di tanta frotta esultante e dicevano soltanto: — Diamine, che la Francia abbia cambiato i colori nazionali! — Che significa tanto baccano?

— Non ve lo spiega il prezioso carico che portate? gli venne risposto.

— Porto un bellissimo carico d'acciughe, ma.....

Imm. 23. Abdicazione di Ferdinando I («Il Lampione», 18 dicembre 1848)

UN DIALOGO MIRACOLOSO



Mio gran zio! sono stato eletto presidente.

Piccolo nipote ve ne faccio le mie congratulazioni!...

corso (permettetemi questa frase scolaresca) per esser matricolato in utroque (cioè per la Presidenza e per l'impero). — Se volete sapere come è andata questa faccenda ve la dirò in poche parole. — A Parigi c'era Luigi Filippo, e ci stava discreta-

mente bene; ma siccome anche il giusto cade sette volte il giorno, era giusto che in diciassette anni cadesse una volta anche Luigi-Filippo, il quale non era troppo giusto, come difatti cadde. — Lamartine gli dette un calcio così sonoro che lo mandò a

Londra, e impancatosi quindi Presidente pubblicò un programma dove disse tutte quelle cose che la Francia ha sempre dette e che non ha mai fatte. Intanto gli operai senza lavoro che da un pozzo in quà son divenuti il vero *motoperpetuo*, comincia-

Imm. 24. Un dialogo miracoloso («Il Lampione», 2 gennaio 1849)



627



Imm. 26. Come si diventa cantanti!... Storia di Carota e del suo sì naturale («Lo Scaramuccia», 26 maggio 1855)

STORIA DI CAROTA E DEL SUO SÌ NATURALE

(Illustrata da G. Vano Varni)

(Continuazione)



Carota ammirava nello specchio l'influenza che esercita il soprabito sul miglioramento della razza umana.



Intanto ogni giorno più si persuade che lo pane altrui non si di sale.



ma che però è dura cosa lo scendere e il salire per le scale cromatiche!



Chiamato a debuttare in un Teatro di provincia, l'orgasmo di una prima rappresentanza gli paralizzò insensibilmente l'azione.



Malgrado ciò, il pubblico lo prende a ben volere e, nella sera di beneficenza gli fa dei regali superiori a qualunque esportazione.



Terminata la stagione, Carota ritorna alla capitale, coperto di allori e di polveroni.

Imm. 27. Come si diventa cantanti!... Storia di Carota e del suo sì naturale («Lo Scaramuccia», 9 giugno 1855)

BIBLIOGRAFIA¹

BIBLIOGRAFIA PRIMARIA

Spoglio dei giornali²

«Il Lampione», Firenze, Tip. Tofani, 1848-49; e Firenze, Grazzini-Giannini, 1860-69.

«Lo Scaramuccia», Firenze, Tipografia Baracchi, 1853-1859.

Testi

Alhoy, M., *Physiologie de la Lorette*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

---, *Physiologie du Voyageur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

---, *Physiologie du Débardeur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1842.

Alibert, J.-L., *Physiologie des Passions ou Nouvelle Doctrine des sentiments moraux*, Paris, Béchét Jeune, 1825.

Allec, C.-Z., *Physiologie du Cocu par un vieux célibataire*, Paris, Fiquet, 1841.

Anonimo, *Physiologie de l'Argent par un Débiteur*, Paris, Desloges, 1841.

---, *Physiologie du Blagueur par une Société en commandite*, Paris, Garnières frères, Leroi et chez les principaux librairies, 1841.

---, *Physiologie du Calembourg par un Nain connu*, Paris, Bocquet, 1841.

¹ Per l'indicazione delle opere nella seguente bibliografia (sia per quella primaria sia per i testi critici) abbiamo adottato il criterio alfabetico in generale e il criterio cronologico nel caso dell'elenco delle opere di uno stesso autore.

² Gli articoli prelevati da tali giornali e da altri giornali ottocenteschi sono indicati nelle note all'interno del presente lavoro, con relativo numero del giornale in cui essi sono inseriti.

---, *Physiologie du Chapeau de soie et du Chapeau de feutre*, Paris, Worms, 1841.

---, *Physiologie du Parapluie*, Paris, Desloges, 1841.

---, *Physiologie des Physiologies*, Paris, Desloges, 1841.

---, *Physiologie de la Presse*, Paris, Laisné; Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

---, *Physiologie de l'Opéra, du Carnaval, du Cancan et de la Cachucha par un vilain masqué*, Paris, Bocquet, 1842.

---, *Physiologie de la Bergère*, Clermont-Ferrand, impr. de Perol, 1843.

---, *Physiologie du Gant*, Paris, chez tous les libraires, 1843.

Arago, J., *Physiologie de la femme entretenue*, Paris, Librairie de Breteau et Pichery, 1840.

---, *Physiologie des Foyers de tous le théâtres de Paris*, Blois, Félix Jahyer, 1841.

Auger, H., *Physiologie du Théâtre*, Paris, Firmin-Didot frères, 1839-1840.

Aymès, P. (avec É. Gourdon), *Physiologie de la Vie conjugale et des Mariés au trezième*, Paris, Terry, 1842.

Balzac, H. de, *Articles publié dans «Le Feuilleton des journaux politiques»*, in Id., *Œuvres diverses*, ed. P.-G. Castex, R. Chollet et R. Guise, Paris, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1996, vol. II, pp. 659-706.

---, *Articles publiés dans «La Silhouette»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 707-737.

---, *Articles publiés dans «La Mode»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 739-782.

---, *Articles publiés dans «La Caricature»*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 796-851.

---, *Physiologie du Mariage* [1829], in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XI, pp. 903-1205.

---, *Petites misères de la vie conjugale* [1830-1846], in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 21-182.

---, *Traité de la vie élégante* [1833], in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 213-257.

---, *Théorie de la démarche* [1833], in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 259-302.

---, *Traité des excitants modernes* [1839], in Id., *Œuvres diverses*, cit., vol. XII, pp. 303-328.

---, *Physiologie de l'Employé*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

--- et Fremy, A., *Physiologie du Rentier*, Paris, Martinot, 1841.

---; Nodier, Ch; Sand, G. et al., *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel, 1841-1842.

Bédollière, É de la, *Physiologie des métiers et professions en France*, Paris, Mme Veuve Louis Janet, 1842.

Bouin de, C. (pseud. di O. de Saint-Ernest), *Physiologie de la première nuit de nocces*, Paris, Terry, 1842.

Brillat-Savarin, A., *Physiologie du goût* [1826], Paris, Librairie des Bibliophiles, 1879.

Carracci, Annibale, *Diverse figure*, Roma, Stamperia di Lodovico Grigniani, 1646.

Cler, A., *Physiologie du Musicien*, Paris, Aubert, 1841.

Collodi, C. (C. Lorenzini), *Un romanzo in vapore. Da Firenze a Livorno* [1856] e *I misteri di Firenze* [1857], a cura di R. Randaccio, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Firenze, Giunti, 2010, vol. I.

---, *Macchiette* [1880], a cura di F. Molina Castillo, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, cit., vol. II (2010).

---, *Occhi e nasi. Ricordi dal vero* [1881], in Id., *Opere*, cit., pp. 177-358.

---, *Le avventure di Pinocchio* [1883], edizione critica a cura di O. Castellani Polidori, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1983.

---, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* [1883], a cura di R. Randaccio, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini, cit., vol. III (2012).

---, *Divagazioni critico umoristiche*, raccolte e ordinate da G. Rigutini, Firenze, Bemporad, 1892.

---, *Opere*, a cura di D. Marcheschi, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995.

Constantin, M., *Physiologie de l'Amant de cœur*, Paris, Desloges, 1842.

Couailhac, L., *Physiologie du Célibataire et de la Vieille Fille*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

---, *Physiologie du Théâtre par un journaliste*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, 1841.

Curmer, L. (ed.), *Les Français peints par eux-mêmes: encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, L. Curmer Éditeur, 1840-1842.

Debelle, C. et Delbè, A., *Physiologie de la Toilette*, Paris, Desloges, 1842.

Depasse, A., *Physiologie du Diable*, Paris, Sergot, 1841.

Dériège, F., *Physiologie du Lion*, Paris, Delahaye, 1842.

[Desessarts fils], *Physiologie des Champs-Élysées par une Ombre*, Paris, Desloges, 1842.

Doinet, V., *Physiologie du Séducteur*, Paris, Rozier, 1841.

Durand, P. (pseud. di E. Guinot), *Physiologie du Provincial à Paris*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

Gay, S., *Physiologie du Ridicule ou Suite d'observations par une société des gens ridicules*, Paris, Vimont, 1833.

Ghinassi, D. (a cura di), *La ricreazione per tutti. Raccolta di letture piacevoli*, Napoli, Perrotti, 1858-1861.

Gourdon, É., *Physiologie de l'Omnibus*, Paris, Terry, 1841.

---, *Physiologie du Bois de Boulogne*, Paris, Charpentier, 1841.

---, *Physiologie des Diligences et des Grandes routes*, Paris, Terry, [1842].

Grose, F., *Rules for Drawing Caricatures*, London, S. Hooper, 1788.

Guillemin, L., *Physiologie des Quartiers de Paris*, Paris, Desloges, 1841.

Hogarth, W., *The Analysis of Beauty*, London, John Reeves, 1753.

Huart, L., *Physiologie de la Grisette*, Paris, Aubert & Cie, 1841.

---, *Physiologie de l'Étudiant*, Paris, Aubert & Cie, 1841.

---, *Physiologie du Tailleur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

Janin, J., Introduction de L. Curmer (ed.), *Les Français peintes par eux-mêmes*, cit., vol. I, pp. III-XVI.

Kock, P. de, *Physiologie de l'Homme marié*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

La Bruyère de, J., *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1951.

Lacroix, P., *Physiologie des Rues de Paris*, Paris, Martinon, 1842.

Ladimir, J., *Physiologie du Pochard*, Paris, Charles Warée, [1842].

Lanoux, A., *Physiologie de Paris*, Paris, A. Fayard, 1954.

Lewis, E., *Physiologie du Bourbonnais*, Moulins, Derosiers, 1842.

Lhéritier, A.; Prinnet, J.; Pichois, C. *et al.*, *Les Physiologies*, Paris, Université de Paris, 1958.

Marchal, C., *Physiologie de la Femme honnête*, Lachapelle, Fiquet, 1841.

---, *Physiologie de l'Usurier*, Lachapelle, Fiquet, 1841.

---, *Physiologie du Chicard*, Lachapelle, Fiquet, 1842.

Moisand, C., *Physiologie de l'Imprimeur*, Paris, Desloges, [1842].

Monnier, H., *Physiologie du Bourgeois*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

Neufville, É. de, *Physiologie des Amoureux*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1841.

---, *Physiologie de la Femme*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1842.

Peytel (pseud. de L. Benoît), *Physiologie de la Poire*, Paris, chez les librairies de la Bourse et ceux du Palais-Royal, 1832.

Philipon, Ch., *Physiologie du Floueur*, Paris, Aubert & Cie, Lavigne, 1842.

Rousseau, J., *Physiologie de la Portière*, Paris, Aubert & Cie, 1841.

---, *Physiologie du Robert Macaire*, Paris, Laisné, 1842.

---, *Physiologie du Viseur*, Paris, Laisné, Aubert & Cie, Lavigne, 1842.

Siebecker, É., *Physiologie des Chemins de fer*, Paris, Hetzel, 1867.

Soulié, F., *Physiologie du Bas-Bleu*, Paris, Aubert & Cie, 1841.

BIBLIOGRAFIA CRITICA³

Alessio, M.; Baldacci, V.; Bietoletti, S. e Rauch, A. (a cura di), *Angiolo Tricca e la caricatura toscana dell'Ottocento*, Firenze, Giunti, 1993.

Allodoli, E., *La caricatura inglese*, Firenze, Nemi, 1929.

³ Per evitare eccessive frammentazioni tematiche, abbiamo preferito inserire senza distinzioni all'interno della sezione dei *Testi critici* i testi teorici relativi alle quattro macroaree attinenti al presente lavoro, e quindi: 1) umorismo, comico, satira, caricatura; 2) giornalismo e giornalismo umoristico; 3) fisiologie, narratologia, tipo e personaggio; 4) Collodi. I testi non strettamente attinenti a queste aree sono stati inseriti invece nella sezione *Altri testi*.

Amossy, R., *Types ou stéréotypes? Les «Physiologies» et la littérature industrielle*, «Romantisme», 64, 1989, pp. 113-123.

Angelini, F., *Collodi giornalista e critico teatrale*, «Ariel», 3, 2003, pp. 87-95.

Arbib, A., *Il giornalismo fiorentino dal 1850 al 1859*, in N. Bernardini (a cura di), *Guida della stampa periodica italiana*, cit., pp. 410-416.

Arcoleo, G., *L'umorismo nell'arte moderna*, Napoli, E. Detken, 1885.

Asor Rosa, A., *Sintesi di storia della letteratura italiana*, Firenze, La Nuova Italia, 1972.

Bachtin, M., *L'opera di Rabelais e la cultura popolare: riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale* [1965], trad. it., Torino, Einaudi, 1979.
---, *Estetica e romanzo* [1975], trad. it., Torino, Einaudi, 1979.

Baldini, A. (a cura di), *La Toscanina: Pagine dall'Ottocento*, Roma, Colombo, 1946.

---, Introduzione a Id. (a cura di), *La Toscanina: Pagine dall'Ottocento*, cit., pp. V-VIII.

Baridon, L. et Guédron, M., *L'art et l'histoire de la caricature*, Paris, Citadelles et Mazenod, 2006.

Bergson, H., *Le rire. Essai sur la signification du comique* [1899], Paris, Alcan, 1924.

Bernardini, N., *Guida della stampa periodica italiana*, Lecce, Tip. Editrice salentina, 1890.

Bertacchini, R., *Collodi narratore*, Pisa, Nistri-Lischi, 1961.

---, *Pinocchio tra due secoli. Breve storia della critica collodiana*, in V. Cappelletti, E. Guagnini, V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 121-164.

---, *Carlo Lorenzini giornalista e polemista*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 39-71.

---, *Il padre di Pinocchio. Vita e opere del Collodi*, Milano, Camunia, 1993.

---, *Guardaroba linguistico di Collodi giornalista*, in F. Tempesti (a cura di), *Scrittura dell'uso al tempo di Collodi*, cit., pp. 53-82.

---, *Introduzione a C. Collodi, Macchiette*, cit., pp. 23-34.

---; Marcheschi, D. e Tempesti, F., *Sterne e Collodi. Tavola rotonda*, Collodi, 16 dicembre 1995, Pescia-Lucca, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pacini Fazzi, 1999.

Bertoni Jovine, D. (a cura di), *I periodici popolari del Risorgimento*, Milano, Feltrinelli, 1960.

---, *Introduzione* a Id., *I periodici popolari del Risorgimento*, cit., vol. I, pp. IX-CXC.

Biagi, G., *Passatisti*, Firenze, Società Editrice «La Voce», 1923.

Bibolotti, C.; Bocchi, A. e Calotti, A. (a cura di), *La satira al tempo di Mazzini: caricature italiane tra il 1805 e il 1872*, Catalogo delle due Mostre a Pisa (Domus Mazziniana e Forte dei Marmi), Pisa, Museo della Satira e della Caricatura, 2005.

Bocchi, A., *La satira al tempo di Mazzini*, in C. Bibolotti, A. Bocchi, C. A. Calotti (a cura di), *La satira al tempo di Mazzini*, cit., pp. 11-16.

Boero, P., *Il «Giornale per i bambini», valori pedagogici e letterari di una rivista*, in A. Faeti; F. Frabboni; L. Volpicelli et al., *Pinocchio oggi*, Atti del Convegno pedagogico, Pescia-Collodi, 30 settembre-1 ottobre 1978, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, 1980, pp. 141-156.

Bongiovanni Bertini, M., *Introduzione* a H. de Balzac, *Patologia della vita sociale*, trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1992, pp. VII-XXXIV.

Borlenghi, A., *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1962.

Brilli, A., *Alle origini della caricatura*, in Id. (a cura di), *Dalla satira alla caricatura. Storia, tecniche e ideologie della rappresentazione*, Bari, Edizioni Dedalo, 1985, pp. 193-204.

---, *Dai Carracci al Tiepolo*, in Id., *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 205-213.

---, *Retorica della satira*, Bologna, Il Mulino, 1973.

---, (a cura di), *La satira. Storia, Tecnica, Ideologia*, Bari, Dedalo, 1979.

Buffon, G.-L., *Œuvres philosophiques de Buffon*, ed. J. Piveteau; M. Fréchet et C. Bruneau, Paris, PUF, 1954.

Buisine, A., *Sociomimesis: Physiologie du petit-bourgeois*, «Romantisme», 17-18, 1977, pp. 44-55.

Calderoni, S., *L'estetica del riso di Charles Lalo*, «Kamen'», 46, gennaio 2015, pp. 33- 37.

Candeloro, G., *Carlo Collodi nel giornalismo toscano del Risorgimento*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro *et al.*, *Studi collodiani*, cit., pp. 59-79.

Cappelletti, V.; Guagnini, E.; Frosini, V. *et al.*, *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, Atti del Convegno (Roma, 28-29 novembre 1990 – Pescia, 30 novembre 1990), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, Roma, 1992.

Caroli, F., *Storia della Fisiognomica. Arte e Psicologia da Leonardo a Freud*, Milano, Leonardo, 1995.

Ceccuti, C. e Fontana, I. (a cura di), *Carlo Lorenzini dal Risorgimento all'Unità*, Firenze, Associazione Culturale Pinocchio di Carlo Lorenzini, 2011.

Champfleury, J., *Histoire de la caricature antique-Histoire de la caricature moderne*, Paris, Dentu, 1865-1888.

Chastel, A., *La grottesque*, Paris, Le promeneur, 1988.

Chatman, S., *Storia e discorso. La struttura narrativa nel romanzo e nel film* [1978], trad. it., Parma, Pratiche, 1981.

Chiappelli, F., *Sullo stile del Lorenzini*, «Letteratura», sett.-dic. 1953, pp. 110-118.

Chollet, R., *Balzac journaliste, le tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.
---; Guise, C. et Guise, R., *Introductions, notices, notes et variantes*, in H. de Balzac, *Œuvres diverses*, cit., vol. II, pp. 1257-1839.

Cian, V., *La satira*, Milano, Vallardi, 1925.

Cima, O., *Mezzo secolo di caricatura milanese 1860-1910*, Milano, Stabilimento Arti Grafiche Bertarelli, 1928.

Colombi, R., *Ottocento stravagante. Umore, satira e parodia tra Risorgimento e Italia unita*, Roma, Aracne, 2011.

Coloru, O. e Minunno, G. (a cura di), *L'Umore in prospettiva interculturale: Immagini, Aspetti e Linguaggi*, Atti del II Convegno Internazionale di Lucca-Collodi, 6-8 aprile 2009, Parma, Atelier, 2014.

Comoy Fusaro, E. (ed.), «Cahiers de Narratologie. Analyse et théorie narratives», 25, 2013. *Humour et modernité dans les littératures de langues romanes du XIXe au XXIe siècle*, <https://narratologie.revues.org/6743>.

---, *Aux origines de la notion d'humour en Italie au XIXe siècle*, «Cahiers de Narratologie», 25, 2013, <http://narratologie.revues.org/6784>, pas numéroté.

Croce, B., *L'umorismo*, in Id., *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* [1910], Bari, Laterza, 1923, vol. II, pp. 277-289.

---, *Di un caso di antimetodica costruzione dottrinale. La teoria del comico* [1934], in Id., *Ultimi saggi*, Bari, Laterza, 1949, pp. 281-291.

Cuno, J., *Philippon et Desloges éditeurs des Physiologies*, «Presse et Caricature. Cahiers de l'Institut d'Histoire de la Presse et de l'Opinion», Université de Tours, 6, 1983, pp. 137-160.

Davis, P., *Entre la physiognomonie et les Physiologies: le Calicot, figure du panorama parisien sous la Restauration*, «Études françaises», 49, 2013, pp. 63-85.

Deberdt, R., *La caricature et l'humour français du XIX siècle*, Paris, Larousse, 1898.

De Cesare, R., *La prima fortuna di Balzac in Italia*, «Aevum», 3, sett.-dic. 1986, pp. 506-612 e 3, sett.-dic. 1990, pp. 521-589.

Del Beccaro, F., *L'uomo Collodi*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, Firenze, Vallecchi, 1955, pp. 413-422.

Deligne, A., *Caricature et littérature: leur difficile conceptualisation*, «Ridiculousa», 16, 2009, pp. 13-21.

---, *Bettina Full, Karikatur und poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires* (Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005), Analyse, «Ridiculousa», 16, 2009, pp. 195-220.

--- et R. Josche, *La Caricature (1830-1835, Paris)*, «Ridiculousa», 18, 2011, pp. 42-47.

Della Peruta, F., *Il giornalismo dal 1847 all'Unità*, in A. Galante Garrone e F. Della Peruta, *La stampa italiana del Risorgimento*, Bari, Laterza, 1979, in V. Castronovo e N. Tranfaglia (a cura di), *Storia della stampa italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. II, pp. 250-569.

Demetz, P., *Balzac and the Zoologist: A Concept of the Type*, in Id.; T. Greene; L. Nelson and R. Wellek, *The Disciplines of Criticism; Essays in Literary Theory, Interpretation, and History*, New Haven, Yale University Press, 1968.

De Rienzo, G., *Collodi e la narrativa toscana del secondo Ottocento*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 33-38.

De Santi, G., *Carlo Collodi e l'esperienza del «Lampione» (1848-49)*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro et al., *Studi collodiani*, cit., pp. 207-245.

Desideri, S., *Collodi giornalista*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro et al., *Studi collodiani*, cit., pp. 247-261.

Disegni, S. (ed.), *Poésie et journalisme au XIX siècle en France et en Italie*, Grenoble, Université Stendhal, 2005.

---, *Les poètes journalistes au temps de Baudelaire*, in Id. (ed.), *Poésie et journalisme au XIX siècle en France et en Italie*, cit., pp. 83-98.

Domenichelli, M., *La satira è de-costruttiva (de-compositiva)*, in A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 179-182.

Dumont, L., *Des causes du rire*, Paris, Auguste Durant, 1862.

---, *Théorie scientifique de la sensibilité*, Paris, G. Baillière, 1875.

Elliott, R. C., *The Power of Satire: Magic, Ritual Art*, Princeton, Univ. Press, 1960.

Erre, F., *La Silhouette (1830-1831, Paris)*, «Ridicolosa», 18, 2011, pp. 39-41.

Escarpit, R., *L'humour*, Paris, PUF, 1994.

Fattorello, F., *Il giornalismo italiano dalle origini agli anni 1848-1849*, Udine, Istituto delle Edizioni Accademiche, 1937.

Felici, L., *Sterne in Italia*, Prefazione a L. Sterne, *La vita e le opinioni di Tristram Shandy gentiluomo* [1760-1767], trad. it., Milano, Garzanti, 1983.

Ferrero, E., *Prefazione a C. Collodi, Macchiette*, cit., pp. 15-19.

Ferroni, G., *Il comico nelle teorie contemporanee*, Roma, Bulzoni, 1974.

Forster, E. M., *Aspetti del romanzo* [1927], trad. it., Milano, Il Saggiatore, 1968.

Freud, S., *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* [1905], trad. it., Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

Full, B., *Karikatur und poiesis. Die Ästhetik Charles Baudelaires*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2005.

Gall, J., *L'organo dell'anima. Fisiologia cerebrale e disciplina dei comportamenti*, trad. it., a cura di C. Pagliano, Venezia, Marsilio, 1985.

Gaudioso, T., *Il giornalismo letterario in Toscana dal 1848 al 1859*, Firenze, Società Editrice F. Perrella, 1922.

Gautier, P., *Le rire et la caricature*, Paris, Hachette, 1906.

Gec (pseud. di E. Gianeri), *Principali caricaturisti e periodici umoristici dell'800 italiano*, in C. A. Petrucci, *La caricatura italiana dell'Ottocento*, cit., pp. 23-67.

---, *Storia della caricatura europea*, Firenze, Vallecchi, 1967.

---, *I caricaturisti del Risorgimento* [1977], in C. Bibolotti; A. Bocchi e F. A. Calotti (a cura di), *La satira al tempo di Mazzini*, cit., pp. 45-60.

---, *Periodici illustrati di satira, umorismo, caricatura e varia umanità 1840-1980*, Torino, Archivio storico della città di Torino, 1995.

Genovesi, A., *Henri Bergson e Le Rire*, in O. Coloru e G. Minunno (a cura di), *L'Umorismo in prospettiva interculturale*, cit., non numerato.

Ghidetti, E. (a cura di), *Toscani dell'Ottocento. Narratori e prosatori*, Firenze, Le Lettere, 1995.

Giglio, R., *Letteratura in colonna. Letteratura e giornalismo a Napoli nel secondo Ottocento*, Roma, Bulzoni, 1993.

Goldstein, R. J., *Censorship of Political Caricature in Nineteenth Century France*, Kent, The Kent State University Press, 1989.

Gombrich, E., *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* [1957], trad. it., Torino, Einaudi, 1965.

Della percezione fisiognomica, in Id., *A cavallo di un manico di scopa: saggi di teoria dell'arte* [1963], trad. it., Torino, Einaudi, 1971, pp. 70-85, pp. 74-75.

---, *L'arte e le figurazioni satiriche nell'epoca romantica*, in Id., *A cavallo di un manico di scopa*, cit., pp. 184-191.

---, *Le armi del vignettista*, in Id., *A cavallo di un manico di scopa*, cit., pp. 192-216.

--- and E. Kris, *I principi della caricatura* [1952], in E. Kris, *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* [1952], trad. it., Torino, Einaudi, 1967, pp. 185-200.

Grojnowski, D. et Sarrazin, B. (ed.), *Fumisteries. Naissance de l'humour moderne (1870-1914)*, Paris, Omnibus, 2011.

Guagnini, *Introduzione a C. Collodi, Un romanzo in vapore*, cit., pp. 23-41.

Guarducci, P., *Firenze capitale e Collodi*, in L. Volpicelli; G. Rodari; G. Candeloro et al., *Studi collodiani*, cit., pp. 329-334.

---, *Collodi e il melodramma ottocentesco*, Quaderno n. 4 della Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Pescia, 1968.

Guéron, M., *L'ombre révélatrice. Caricature, personnification, allégorie*, «Romantisme», 152, 2011, pp. 61-74.

Gurisatti, G., *Dizionario fisiognomico: il volto, le forme, l'espressione*, Macerata, Quodlibet, 2006.

Hamon, Ph., *Imagerie. Littérature et images au XIXe siècle*, Paris, José Corti, 2007.

Harvey, W.-J., *Character and the Novel*, London, Chatto & Windus, 1965.

Hendrickson, G. L., *Satura tota nostra est*, in A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 105-126.

Hochman, B., *Character in Literature*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1985.

Hofmann, W., *La caricature de Vinci à Picasso* [1956], trad. fr., Paris, Somogy Gründ, 1958.

Jannuzzi, L., *Il Crepuscolo e la cultura lombarda (1850-1859)*, Pisa, Nistri-Lischi, 1966.

Josche, R., *Le Charivari (1832-1926, Paris)*, «Ridiculous», 18, 2011, pp. 54-59.

«Kamen'. Rivista di poesia e filosofia», 35-44, 2009-2013, "Sezione Filosofia/Scritti sull'Umore dal 1860 al 1930".

Kerr, D., *Caricature and French political culture 1830-1848. Charles Philippon and the illustrated press*, Oxford, Clarendon Press, 2000.

Koestler, A., *Why we laugh*, London, Encyclopaedia Brit., 1961.

Kris, E., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte* [1952], trad. it., Torino, Einaudi, 1967.

---, *Psicologia della caricatura*, in Id., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 169-184.

---, *Sviluppo dell'io e comicità*, in Id., *Ricerche psicoanalitiche sull'arte*, cit., pp. 201-214.

Lacombe, P., *Bibliographie parisienne. Tableaux de mœurs (1600-1880)*, Paris, P. Rouquette, 1887.

Lalo, Ch., *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949.

Le Men, S., *Calligraphie, calligramme, caricature*, «Langages», 75, 1984, pp. 83-101.

--- (a cura di), *Le rivoluzioni del 1848. L'Europa delle immagini. Caricatura e illustrazione tra storia e arte*, Catalogo della mostra (Parigi, Assemblée Nationale; Torino, Museo Nazionale del Risorgimento Italiano; Prangins, Musée National Suisse; Norimberga, Germanisches Nationalmuseum), Torino, Associazione Torino Città Capitale Europea, 1998.

---, *Il 1848 in Europa. L'immagine «alla conquista dell'ubiquità»*, in Id., *Le rivoluzioni del 1848*, cit., pp. 19-41.

Levi, E., *Il comico di carattere da Teofrasto a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1959.

Lo Feudo, M., *Jules Champfleury (1821-1889): littérature et caricature*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Napoli Federico II, Dottorato di ricerca in Filologia Moderna, ciclo XXI, 2009.

Lorenzini, I., *Biografia dell'autore*, in C. Collodi, *Note gaie*, Firenze, Bemporad, 1911, pp. V-XL.

Luciani, P., *Collodi tra scrittura d'umore e satira*, in R. Fedi (a cura di), *Lo spazio delle meraviglie*, Milano, Amilcare Pizzi-Banca Toscana, 1990, pp. 209-223.

Madrignani, C. A., *Collodi, il piccolo*, in C. Collodi, *I ragazzi grandi. Bozzetti e studi dal vero*, a cura di D. Marcheschi, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 117-130.

---, *Collodi, cent'anni dopo: giornalismo e scrittura*, «Il Ponte», 8-9, 1990, pp. 96-107.

Maini, R., *28 ottobre 1890. Una rassegna stampa dopo cent'anni*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 41-54.

---, *Collodi e «la Gazzetta del popolo»: alcuni sondaggi (1861-1867)*, «Copyright 1988-1990», Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello stato, 1990.

---, *Il giudizio dei contemporanei*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini *et al.*, *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 103-118.

--- e Scapecechi, P., *Collodi giornalista e scrittore*, Firenze, S.P.E.S., 1981.

---, *Percorso espositivo*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 71-171.

Malvasia, C. C., *Felsina Pittrice. Vite de' pittori bolognesi*, Bologna, Domenico Barbieri, 1678.

Manetti, G., *Per una semiotica del comico*, «Il Verri», 3, 1976, pp. 130-152.

Marcheschi, D., *Collodi ritrovato*, Pisa, ETS, 1990.

--- (a cura di), *Cronache dell'Ottocento*, Pisa, ETS, 1990.

---, *Il teatro di Carlo Collodi*, in C. Collodi, *Gli amici di casa*, Lucca, Pacini Fazzi, 1990, pp. 5-54.

---, *Per il centenario della morte di Carlo Collodi (1826-1890)*, in G. E. Viola e F. Rovigatti (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, cit., pp. 7-16.

---, *Collodi sterniano. Da "Un romanzo in vapore" alle "Avventure di Pinocchio"*, «Marvels & Tales», 1, 1993, pp. 50-68.

---, *Collodi e la linea sterniana nella nostra letteratura*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. XI-LXII.

---, *Cronologia*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. LIX- CXXIV.

---, *Note ai testi*, in C. Collodi, *Opere*, cit., pp. 821-1116.

---, *Giornalismo umoristico e linea sterniana*, in Id., R. Bertacchini e F. Tempesti, *Sterne e Collodi. Tavola rotonda*, cit., pp. 23-30.

---, *Introduzione a L. Pirandello, L'umorismo*, Milano, Mondadori, 2001, pp. V-XXXII.

---, *Carlo Collodi critico musicale. Gioacchino Rossini e il Risorgimento*, «Bollettino del Centro Rossiniano di Studi», XLVII, 2007, pp. 5-27.

---, *In Italia con Collodi e i suoi amici. Un'idea di infanzia*, in R. Dedola e M. Casari (a cura di), *Pinocchio in volo tra immagini e letterature*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 159-177.

---, *Leopardi e l'umorismo*, Pistoia, Petite Plaisance, 2010.

---, *Introduzione a C. Collodi, Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 21-62.

---, *Alcuni studi sull'Umorismo*, «Studying Humour-International Journal», 1, 2014, <http://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/4346/4420>, non numerato.

---, *Da Collodi a Collodi: concezioni e pratiche dell'umorismo nell'Ottocento*, «Studying Humour-International Journal», 3, 2016, <https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/5246>, non numerato.

Massarani, T., *Storia e fisiologia dell'arte di ridere*, Firenze, Le Monnier, 1910.

Mazzacurati, G. (a cura di), *Effetto Sterne. La narrazione umoristica in Italia da Foscolo a Pirandello*, Pisa, Nistri-Lischi, 1990.

- , *Premessa a Id. (a cura di), Effetto Sterne*, cit., pp. 7-18.
- , *Ombre e nasi: da Tristram Shandy a Vitangelo Moscarda*, in Id., *Pirandello nel romanzo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 274-291.
- Medhurst, M. J. and De Sousa, M. A., *Political Cartoons as Rhetorical Form: A Taxonomy of Graphic Discourse*, «Communication Monographs», 48, 1981, pp. 197-236.
- Meister, H., *Le discours de la caricature politique*, «Mots», 34, mars 1993, pp. 101-106.
- Michailidis, G., *Umoreismo e fumetto-La comicità, il sarcasmo, la satira, attraverso la linea grafica e la deformazione espressiva caricaturale nel fumetto*, «Studying Humour. International Journal», 2, 2015, <http://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/4844/4869>, non numerato.
- Mikes, G., *Humour in memoriam*, London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- Minicucci, M. J., *Carlo Lorenzini giornalista de «L'Arte»*, «Almanacco italiano 1969», Firenze, Giunti, Bemporad-Marzocco, 1969, pp. 234-244.
- , *Collodi articolista censore*, «Accademie e Biblioteche d'Italia», 41 n. s., 1990, pp. 29-63.
- , *Dal giornale al libro. Esperienze collodiane*, in F. Tempesti (a cura di), *Scrittura dell'uso al tempo di Collodi*, cit., pp. 9-44.
- Minois, G., *Storia del riso e della derisione* [2002], trad. it., Bari, Dedalo, 2004.
- Molina Castillo, F., *Note al testo*, in C. Collodi, *Macchiette*, cit., pp. 219-277.
- Morachioli, S., *L'Italia alla rovescia. Ricerche sulla caricatura giornalistica dal 1848 all'Unità*, Pisa, Edizioni della Normale, 2013.
- Morreal, J., *Filosofia dell'umorismo. Origine, etica e virtù della risata* [1987], trad. it., Milano, Sironi, 2011.
- Negri, A. e Sironi, M. (a cura di), *Un diluvio di giornali. Modelli di satira politica in Europa tra '48 e Novecento*, Milano, Skira, 2007.
- Neri, L., *Identità e finzione. Per una teoria del personaggio*, Milano, Ledizioni, 2012.
- Olivieri, U., *Appendice III: Sterne e l'umorismo nei periodici letterari di metà Ottocento*, in G. Mazzacurati (a cura di), *Effetto Sterne*, cit., pp. 400-430.

Pallottino, P., *Storia dell'illustrazione italiana: libri e periodici a figura dal 15° al 20° secolo*, Bologna, Zanichelli, 1988.

Pancrazi, P., *Tutto Collodi per i piccoli e per i grandi*, Firenze, Le Monnier, 1948.

Paolini, G., *La Toscana del 1848-49. Dimensione regionale e problemi nazionali*, Firenze, Le Monnier, 2004.

---, *Il mazzinianesimo di Carlo Lorenzini: una questione mal posta*, in C. Ceccuti e I. Fontana (a cura di), *Carlo Lorenzini dal Risorgimento all'Unità*, cit., pp. 59-69.

Paone, P., Recensione a *Collodi*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini. Vol. I, «Enthymema», 2, 2010, pp. 402-413.

---, Recensione a *Collodi*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini. Vol. II, «Enthymema», 4, 2011, pp. 342-349.

---, Recensione a *Collodi*, Edizione Nazionale delle Opere di Carlo Lorenzini. Vol. III, «Enthymema», 8, 2013, pp. 405-411.

---, *Scomporre la folla: la caricatura letteraria dalle Physiologies francesi alle Fisiologie collodiane*, «Between», 12, 2016, <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/2175/2143>, non numerato.

---, *Carlo Collodi giornalista e "caricaturista": «La madre della debuttante»*, in D. Marcheschi (a cura di), *Letteratura e giornalismo*, Padova, Marsilio, 2017, pp. 75-98.

---, *Le macchiette de «Lo Scaramuccia»: 'giornalismo umoristico' e caricatura letteraria*, in corso di pubblicazione presso «Studying Humour».

Petrini, E., *Dalla parte del Collodi*, Bologna, Patron, 1984.

Petrucci, C., *La caricatura italiana dell'Ottocento*, Roma, De Luca, 1954.

Pettinari, P., *La caricatura come procedimento retorico: ipotesi e problemi*, in A. Brilli (a cura di), *Dalla satira alla caricatura*, cit., pp. 215-234.

Phelan, J., *Reading People, Reading Plots. Characters, Progression, and the Interpretation of Narrative*, Chicago, University of Chicago Press, 1989.

Piccoli Genovese, A., *Il comico, l'umore e la fantasia, o Teoria del riso come introduzione all'estetica*, Torino, Fratelli Bocca, 1926.

Pichot, A., *Notice de T. Wright, Histoire de la caricature et du grotesque dans la littérature et dans l'art* [1865], trad. fr., Paris, Garnier Frères, Libraires Éditeurs, 1875, pp. I-XXVI.

Pirandello, L., *L'umorismo* [1908], in Id., *Opere complete*, Milano, Mondadori, 1986, vol. VI. *Saggi, poesie e scritti vari*, pp. 1-160.

Preiss, N., *De la poire au parapluie. Physiologies politiques*, Paris, Champion, 1999.

---, *Les Physiologies en France aux XIX siècle. Étude historique, littéraire et stylistique*, Mont-de-Marsan, Edition Interuniversitaires, 1999.

---, *De «pouff» à «pschitt»! – de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après*, «Romantisme», 116, 2002, pp. 5-17.

Rabizzani, G., *Sterne in Italia. Riflessi nostrani dell'umorismo sentimentale*, Roma, Formiggin, 1920.

Randaccio, R., *Lessico collodiano*, Olbia, Taphros, 2006.

---, *Introduzione* a C. Collodi, *I misteri di Firenze*, cit., pp. 201-222.

---, *Note ai testi*, in C. Collodi, *Un romanzo in vapore e I misteri di Firenze*, cit., pp. 427-506.

---, *Note al testo*, in C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio*, cit., pp. 253-346.

---, *Ibam forte via sacra... Una presenza comica nella letteratura italiana dell'Ottocento: dal seccatore di Orazio all'Uomo-Colla di Carlo Lorenzini*, «Studying Humour», 3, 2016, <https://ejournals.lib.auth.gr/humour/article/view/5280>, non numerato.

Rasi, L., *La caricatura e i comici italiani*, Firenze, Bemporad, 1907.

Refort, L., *La caricature littéraire*, Paris, A. Colin, 1932.

Revel, J.-F., *L'invention de la caricature*, «L'Œil», 109, 1964, pp. 12-21.

Richter, J. P., *Vorschule der Aesthetik* [1804], Weimar, Böhlau, 1927.

«Ridiculosa», 8, 2001, *Les procédés de déconstruction de l'adversaire* (B. Bouton, *La mécanisation*; H. Duccini, *Bosse et bossu*; Le gros bide; A. Duprat, *L'infantilisation*; J.-C. Gardes, *Les métamorphoses*; J.-Y. Le Naour, *Le pantin*; C. Moncelet, *L'ombre*; *Le miroir*; *Les arcimboldesques*; *Les «lettrimages»*; *Les lunettes*; *Les ongles crochus*; *Les parodies d'images célèbres*; *Le sourire*; B. de Perthuis, *Les crypto-images rhétoriques*; P. Ronge, *Mise en abîme*; A. Shrober, *De la colombe de la paix à la colombe qui fait boum*; B. Tillier, *La grosse tête sur petit corps: un procédé de déconstruction?*; G. Teuilié, *La diabolisation de l'ennemi*; L. Van Ypersele, *La féminisation*)

Righini, B., *I periodici fiorentini (1597-1950): catalogo ragionato*, Firenze, Sansoni, 1955.

Rodler, L., *Il corpo specchio dell'anima. Teoria e storia della fisiognomica*, Milano, Mondadori, 2000.

Romaniello, L., 'L'Uomo di Pietra' e 'Il Pungolo': due periodici tra umorismo e letteratura, in N. Del Corno e A. Porati, *Il giornalismo lombardo nel decennio di preparazione all'Unità*, Milano, F. Angeli, 2005, pp. 146-161.

Rondoni, G., *Ancora del giornale fiorentino «Il Lampione»*, «Il Risorgimento italiano», 4, 1908, pp. 948-968.

---, *I giornali umoristici fiorentini del triennio glorioso (1859-1861)*, Firenze, Sansoni, 1914.

Rotondi, C., *Bibliografia dei periodici toscani (1847-1852)*, Firenze, Olschki, 1952.

---, *La stampa periodica fiorentina dal 1852 al 1859*, «Rassegna storica toscana», 2, 1956, pp. 121-140.

---, *Bibliografia dei periodici toscani (1852-1864)*, Firenze, Olschki, 1960.

Russo, L., *I narratori toscani*, Milano, Principato, 1951.

Sacchetti, E., *Arte Lunga*, Firenze, Vallecchi, 1942.

Sanciaud-Azanza, A., *Le texte au service de l'image dans l'estampe volant du XVIII siècle*, «Bibliothèque de l'École des chartes», 158, 2000, pp. 129-170.

Santarcangeli, P., *Homo ridens. Estetica, Filologia, Psicologia, Storia del Comico*, Firenze, Olschki, 1989.

Scannapieco, A., *Lemmi e dilemmi dell'umorismo. Per una morfologia (e storia) della letteratura umoristica in Italia*, «Rivista di Letteratura Italiana», 2, 2002, pp. 67-105.

Schneegans, H., *G. Geschichte der grotesken Satyre*, Strasbourg, K. J. Trübner, 1894.

Sforza, G., *I giornali fiorentini del 1847-49. IV. «Il Lampione»*, «Il Risorgimento italiano», 3, 1908, pp. 662-672.

---, *I giornali fiorentini del 1847-49: Lo Stenterello e La Vespa*, «Il Risorgimento italiano», 5, 1908, pp. 826-862.

Shaftesbury, *Sensus Communis. An Essay on the Freedom of Wit and Humour in a Letter to a Friend*, London, John Darby, 1711.

Sias, G., *Il motto di spirito nei suoi rapporti con la verità*, in O. Coloru e G. Minunno (a cura di), *L'Umore in prospettiva interculturale*, cit., non numerato.

Sieburth, R., *Une idéologie du lisible: le phénomène des Physiologies*, «Romantisme», 47, 1985, pp. 39-60.

Signorelli, M., *Figure nuove e figure tradizionali nel repertorio dei burattini dell'800*, in F. Tempesti (a cura di), *Pinocchio fra i burattini*, Atti del Convegno del 27-28 marzo 1989, Firenze, La Nuova Italia, 1993, pp. 15-27.

Signorini, T., *Caricaturisti e caricaturati al Caffè Michelangiolo* [1893], Firenze, Le Monnier, 1952.

Simmel, G., *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, trad. it., Bologna, Il Mulino, 1985.

Spinicci, P., *Il ritratto e la caricatura*, Milano, Cuem, 2008.

Stefani, G., *Cenni statistici sulla stampa periodica in Italia*, «Annuario Statistico Italiano», Torino-Milano, 1858.

Stiénon, V., *La technique au quotidien. Poétique de la modernité industrielle dans les Physiologies*, «Romantisme», 150, 2010, pp. 11-21.

---, *Le type et l'allégorie: négociations panoramiques*, «Romantisme», 152, 2011, pp. 27-38.

Tedesco, V., *La stampa satirica in Italia: 1860-1914*, Milano, Franco Angeli, 1991.

Tellini, G., *Il romanzo italiano dell'Ottocento e del Novecento*, Milano, Mondadori, 1998.

Tempesti, F., *Chi era il Collodi, Com'è fatto il Pinocchio*, in C. Collodi, *Pinocchio*, Milano, Feltrinelli, 1972, pp. 5-138.

---, *Collodiana*, Firenze, Salani, 1988.

---, *La lingua del Lorenzini e la lingua del Collodi*, in V. Cappelletti; E. Guagnini; V. Frosini et al., *Carlo Lorenzini-Collodi nel centenario*, cit., pp. 73-77.

---, *Scrittura dell'uso al tempo di Collodi*, Firenze, La Nuova Italia, 1994.

Testa, F., *Tristram Shandy in Italia. Critica, traduzioni, influenze*, Roma, Bulzoni, 1999.

Thérenty, M.-È., *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2007.

---, *Pour une poétique historique du support*, «Romantisme», 143, 2009, pp. 109-115.

--- et Vaillant, A. (ed.), *Presse et plumes. Journalisme et littérature au XIXe siècle*, Paris, Nouveau Monde editions, 2004.

Torrance, R., *The Comic Hero*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

Tosonotti, M., *Il Periodico repubblicano genovese La Strega-La Maga-La Vespa*, «Il Risorgimento Italiano», 8, 1915, pp. 458-502.

---, *Ancora della Strega-Maga*, «Il Risorgimento Italiano», 9, 1916, pp. 545-547.

Traversetti, B., *Introduzione a Collodi*, Bari, Laterza, 1993.

Tucholsky, K., *Die Politische Satyre*, Berlin, Rowohlt, 1919.

Tyler, G., *Physiognomy in the European Novel. Faces and Fortunes*, Princeton, Princeton University Press, 1982.

Vaillant, A., *Esthétique du rire*, Paris, Nanterre, 2012.

Vamba (pseud. di L. Bertelli), *Mata*, in N. Bernardini (a cura di), *Guida della stampa periodica fiorentina*, cit., pp. 416-419.

Viola, G. E. e F. Rovigatti, F. (a cura di), *Carlo Lorenzini oltre l'ombra di Collodi*, Catalogo della Mostra realizzata a Roma, Sale del Vittoriano (28 novembre-18 dicembre 1990), Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1990.

Volpicelli, L.; Rodari, G.; Candeloro, G. *et al.*, *Studi collodiani*, Atti del I Convegno Internazionale, Pescia, 5-6 ottobre 1974, Pescia, Fondazione Nazionale Carlo Collodi, Cassa di Risparmio di Pistoia e Pescia, 1976.

Wechsler, J., *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century. Paris*, Chicago and London, Chicago University Press, 1982.

Werner, A., *The Humour of Italy. Selected and Translated, with Introduction, Biographical Index, and Notes*, London, Walter Scott, 1892.

Ysabeau, A., *Lavater e Gall. Fisiognomica e frenologia rese intelligibili a tutti*. Firenze, Caem, 1863.

ALTRI TESTI

Adhémar, J. et Picard, R., *Avant-proposal de É. de Neufville; M. Alhoy; J. Rousseau et al., Portraits et caractères du dix-neuvième siècle*, Paris, Club français du livre, 1960, pas numéroté.

Albèri, E., *La politica napoleonica e quella del governo toscano*, Paris, chez Fr. Klincksieck, 1859.

Aristotele, *Poetica*, a cura di G. Paduano, trad. it., Roma-Bari, Laterza, 1999.

Arrigon, L. J., *Les années romantiques de Balzac*, Paris, Perrin, 1927.

Auger, H., *Mémoires d'Auger (1810-1859)*, ed. P. Cottin, Paris, Aux bureaux de la revue retrospective, 1891.

Balzac, H. de, *Il parroco di Tours* [1832], a cura di P. Pellini, trad. it., Sellerio, Palermo, 2006.

---, *La signorina Cormon* [1836], a cura di P. Pellini, trad. it., Sellerio, Palermo, 2015.

---, *Une ténébreuse affaire* [1841], Paris, Gallimard, 1977.

Baroli, M., *Le train dans la littérature française*, Paris, Éditions N. M., 1969.

Barrès, M., *Du sang, de la volupté, et de la mort*, Paris, Club français du livre, 1960.

Barthes, R., *S/Z* [1970], trad. it., Torino, Einaudi, 1973.

Baudelaire, Ch., *À une passante*, in Id., *I fiori del male* [1857], trad. it., Milano, Mondadori, 1983, pp. 172-175.

---, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1975.

Benjamin, W., *Di alcuni motivi in Baudelaire*, in Id., *Angelus novus. Saggi e frammenti* [1939], trad. it., Torino: Einaudi, 1981, pp. 89-129.

---, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* [1955], trad. fr., Paris, Payot, 1982.

---, *I «passages» di Parigi* [1983], a cura di R. Tiedermann, trad. it., Torino, Einaudi, 2007.

Bonghi, R., *Perché la letteratura italiana non sia popolare in Italia* [1856], Varese, Sugarco, 1993.

Bonnet, P., *L'énigmatique recueil satirique Les héros de la ligne ou la procession monacale (1691): critique cryptée de la présence réelle et de la distinction des deux corps du roi*, «Ridiculusa», 16, 2009, pp. 141-159.

Campanile, A., *Il povero Piero*, Milano, Rizzoli, 1959.

Campioni, G., *Il «Sentimento del deserto» dalle pianure slave al vecchio Occidente*, in F. Nietzsche, *Il Nichilismo europeo. Frammento di Lenzerheide* [1887], trad. it., a cura di G. Campioni, Milano, Adelphi, 2006, pp. 49-60.

Carcano, G., *Raccolta di poeti satirici italiani*, Torino, Biblioteca dei Comuni Italiani, 1852.

Castoldi, A., *Il flâneur. Viaggio al cuore della modernità*, Milano, Mondadori, 2013.

Cempini, R., *Il '59 in Toscana*, Firenze, Sansoni, 1959.

Ceserani, R., *Treni di carta. L'immaginario in ferrovia: l'irruzione del treno nella letteratura moderna*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.

Conti, G., *Firenze vecchia. Storia, cronaca, aneddotica, costumi (1799-1859)*, Firenze, Bemporad, 1899.

Dantan, J.-P., *Musée Dantan. Galerie des charges et croquis des célébrités de l'époque, avec texte explicatif et biographie*, Paris, H. Delloye, 1839.

De Biasi, P.-M., *Système et déviance de la collection à l'époque romantique (Le Cousin Pons)*, «Romantisme», 27, 1980, pp. 77-93.

Diderot, D., *Entretiens sur le Fils Naturel*, Paris, Gallimard, 1951.

Dufour, Ph., *La pensée romanesque du langage*, Paris, Éd. du Seuil, 2004.

Engels, F., *La situazione della classe operaia in Inghilterra* [1845], trad. it., Roma, Editori Riuniti, 1955.

Ferrari, D., *L'arte del dire*, Milano, Hoepli, 1919.

Fontanier, P., *Les figures du discours*, Flammarion, Champs, 1977.

Gardes, J.-C., *Chlodwig Poth et ses «compressions» d'œuvres littéraires*, «Ridiculusa», 16, 2009, pp. 161-177.

- Gatteschi, S., *Prose e poesie italiane scelte*, Firenze, Calas, 1838.
- Gavarni, P. (pseud. de G. Sulpice Chevalier), *Masques et visages*, Paris, Paulin et Lechevalier, 1857.
- ; Grandville (pseud. de J.-I.-I. Gérard); Balzac, H. de et al., *Le Diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*, Paris, Hetzel, 1845-1846.
- Genette, G., *Figures III. Discours du recit*, Paris, Seuil, 1972.
- Gherardi Del Testa, T., *La povera e la ricca*, Firenze, Barbèra, Bianche e Comp., 1858.
- Giardelli, M., *Via dei Malcontenti. Figure e caricature fiorentine dell'Ottocento*, Firenze, Salimbeni, 1971.
- Ginzburg, C., *Paura, reverenza, terrore*, Milano, Adelphi, 2015.
- Giusti, G., *Gingillino*, a cura di G. Giampieri e L. Angeli, Pistoia, Editrice C. R. T., 2000.
- Gleber, A., *The Art of Taking a Walk*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- Grandville (pseud. de J.-I.-I. Gérard), *Les métamorphoses du jour*, Paris, Aubert, 1829.
- , *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel, 1841-1842.
- Guillaume, V. et Le Men, S., *Benjamin Roubaud et le «Panthéon charivarique»*, Paris, Maison de Balzac, 1988.
- Hegel, F., *La dissoluzione della forma d'arte romantica*, in Id., *Estetica* [1835], trad. it., Torino, Einaudi, 1976, pp. 672-674.
- Hiddleston J. A., *Les poèmes en prose de Baudelaire et la caricature*, «Roman-tisme», 74, 1991, pp. 57-64.
- Hume, D., *Trattato della natura umana* [1739], trad. it., Bari, Laterza, 1978.
- Janin, J.; Roch, E.; Bazin, A. et al., *Paris, ou Le Livre des Cent-et Un*, Paris, Ladvocat, 1831-1834.

Kock, P. de (ed.), *La Grande Ville: nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique*, Paris, Publications nouvelles, 1842-1843.

La Fontaine, J. de, *Fables*, ill. G. Doré, Paris, Hachette, 1868.

Le Men, S., *La «littérature panoramique» dans la genèse de «La Comédie humaine»: Balzac et «Les français peints par eux-mêmes», «L'Année balzacienne», 3, 2002, pp. 73-100.*

Lubriet, P., *L'élaboration des personnages dans César Birotteau*, «L'Année balzacienne», Paris, Garnier, 1964, pp. 251-270.

Maffei, Nieveo umorista, in G. Mazzacurati (a cura di), *Effetto Sterne*, cit., pp. 170-230.

--- e Olivieri, U. M., *Narrare avanti il reale. Le confessioni d'un italiano e la forma del romanzo nell'Ottocento*, Milano, Franco Angeli, 1990.

Mahon, D., *Studies in Seicento Art and Theory*, London, The Warburg Institute, University of London, 1947.

Maltese, C., *Storia dell'arte in Italia. 1785-1943*, Torino, Einaudi, 1992.

Martini, F., *Confessioni e ricordi (Firenze granducale)*, Firenze, R. Bemporad & Figlio, 1922.

Mazzini, G., *Opere*, Lugano, Tip. della Svizzera italiana, 1847.

Ménard, M., *Balzac et le comique dans «La comédie humaine»*, Paris, PUF, 1983.

Mercier, L.-S., *Tableaux de Paris*, Neuchâtel, Samuel Fauche, 1782-1788.

Michel, A., *Le mariage et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1976.

Migliorini, B., *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960.

Migozzi, J., *Postures d'écrivains. Deux jeunes chroniqueurs littéraires de la presse lyonnaise en 1864-1865: Jules Vallès et Émile Zola*, in M.-È. Thérénty et A. Vaillant (ed.), *Presse et plumes*, cit., pp. 51-66.

Monnier, H., *Scènes populaires dessinées à la plume [1831]*, Paris, Dentu, 1879.

Mortara Garavelli, B., *Manuale di retorica*, Milano, Laterza, 2003.

- Paganini, C., *Paglianeide*, Firenze, Le Monnier, 1854.
- Pellini, P., *Generi, ideologie, dettagli. Sul «Capolavoro sconosciuto» di Balzac*, Manni, Lecce, 1999.
- Poe, E. A., *The Man of the Crowd*, in Id., *The Complete Tales and Poems of Edgar Allan Poe*, London, Penguin Books, 1982, pp. 475-481.
- Olbrechts-Tyteca, L. et Perelman, C., *Traité sur l'argumentation: la nouvelle rhétorique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1958.
- Olivieri, U. M., *Per l'edizione degli scritti giornalistici di Ippolito Nievo*, in S. Fornasiero e S. Tamiozzo (a cura di), *Studi sul Sette-Ottocento offerti a Marinella Colummi*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2015, pp. 145-156.
- Paone, P., *Dentro gli attimi del possibile. Passanti letterari dall'Ottocento a oggi*, Milano, Ledizioni, 2015.
- Pavel, T. G., *Mondi di invenzione* [1986] trad. it., Torino, Einaudi, 1992.
- Prioux, V., *De la plume au crayon. Zola croqué dans la presse*, «Ridiculous», 16, 2009, pp. 63-79.
- Restucci, A., *L'immagine della città*, in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, vol. III. *L'età contemporanea*, Torino, Einaudi, 1989, pp. 169-220.
- Ricasoli, B., *Carteggi*, Bologna, Zanichelli, 1939.
- Roubaud, B., *Panthéon charivarique*, Paris, Aubert & Cie, 1838-1841.
- Saccone, A., *Entrecroisements d'humour et modernité dans la seconde moitié du XIXe siècle: le cas Dossi*, «Cahiers de Narratologie», 25, 2013, <http://narratologie.revues.org/6779>, pas numéroté.
- Sand, G., *Le mariage de Victorine*, Paris, E. Blanchard, 1851.
- Stendhal, *Racine et Shakespeare* [1823], Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1965.
- Sue, È., *Le juif errant*, Paris, Paulin, 1844-1845.
- Tiedermann, R., *Introduzione a W. Benjamin, I «passages» di Parigi*, cit., vol. I, pp. IX-XXXVI.

Tolley, B., *Balzac et 'La Caricature'*, «L'Année balzacienne», gennaio-marzo 1861, pp. 23-35.

Torelli, G., *Rassegna critica straniera. Nouvelles Genevoises par R. Töpfer*, (Paris, Bibl. Charpentier), «Rivista Europea», IV, 1841, parte IV, pp. 237-242.

Torelli, I., *Il '48 a Roma, Il "Don Pirlone" e "La Grande Riunione"*, in A. Negri e M. Sironi (a cura di), *Un diluvio di giornali*, cit., pp. 16-37.

Tritter, J.-L., *Introduction de H. de Balzac, Petites misères de la vie conjugale*, in Id., *Œuvres diverses*, cit., pp. 3-19.

Westerwelle, K., *La représentation du monde et de l'artiste. La casquette de Charles Bovary comme hommage à Honoré Daumier*, «Ridiculous», 16, 2009, pp. 179-194.

SITOGRAFIA

<http://gallica.bnf.fr/>.

<http://www.internetculturale.it/opencms/opencms/it/>

<http://www.treccani.it>

<http://www.treccani.it/biografie/>

DIZIONARI

Augé, P. (ed.), *Larousse du XX siècle*, Paris, Librairie Larousse, 1932.

Battaglia, S., *Grande Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1970.

Bernardini, N., *Pseudonimi*, in Id. (a cura di), *Guida della stampa periodica italiana*, pp. 235-256.

Bescherelle, M., *Dictionnaire national ou Dictionnaire universel de la langue française*, Paris, Garnier frères, VIII éd., 1860.

De Gubernatis, A., *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Firenze, Le Monnier, 1879.

Devoto, G. e Oli, C., *Dizionario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1995.

Dictionnaire de l'Académie française, Paris, Firmin-Didot, 1835.

Dizionario Biografico degli Italiani, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2016.

Enciclopedia del Novecento, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, Roma, 1977.

Fanfani, P., *Vocabolario dell'uso toscano* [1863], Firenze, Le Lettere, 1976 (ed. anastatica).

Fawles, A. W., *Dictionary of Modern English Usage*, Oxford, Clarendon Press, 1950.

Gabrielli, A., *Dizionario linguistico moderno*, Milano, Mondadori, 1956.

---, *Grande Dizionario Illustrato della Lingua italiana*, Milano, Mondadori, 1989.

Grande Dizionario Enciclopedico UTET, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1987.

Larousse, P., *Grand Dictionnaire universel du XIX siècle français*, Paris, Administration du Grand dictionnaire, 1866-1876.

---, *Grand Larousse encyclopédique*, Paris, Librairie Larousse, 1963.

Melzi, G., *Dizionario di opere anonime e pseudonime di scrittori italiani*, New York, Franklin, 1859.

Novo Vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze, Firenze, M. Cellini e C., 1897.

Petrocchi, P., *Dizionario Universale della Lingua italiana*, Fratelli Treves, Milano, 1931.

Robert, P., *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Société du Nouveau Litté, 1962.

Rocco, E., *Anonimi e pseudonimi italiani, supplemento al Melzi e al Passano*, Sala Bolognese, Forni (riproduzione dell'edizione Ancona, 1887; Napoli, 1888), 1982.

Tommaso, N. e Bellini, B., *Nuovo Dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1979.

Vocabolario degli Accademici della Crusca, Firenze, Tipografia Galileiani di M. Cellini e C., 1889.

STAMPATO NEL MESE DI SETTEMBRE 2017